CINEMA DAVID LYNCH EXPLICA A CONTRAMÃO DOS SENTIDOS EM *CIDADE DOS SONHOS*
TELEVISÃO O ESPETÁCULO DO ENGANO NA TRANSMISSÃO DO FUTEBOL
TEATRO E DANÇA DEBORAH COLKER DESENQUADRA A ARTE CONTEMPORÂNEA
MÚSICA O MUSEU DE NOVIDADES DO VELHO SOM BRASILEIRO
ARTES PLÁSTICAS O RIO REENCENA A FESTA DO MODERNO NA MOSTRA *PARIS 1900*

56

Capa: Yukio Mishima em 1961, fotografado por Eikoh Hosoe para o livro *Barakei* (*Killed by Roses*). Nesta pág. e na pág. 6, selo do acervo dedicado à memória discográfica inaugurado no Rio

LIVROS

A cor do sangue 26
Sai no Brasil *Cores Proibidas*, de Yukio Mishima, o grande escritor japonês que teve sua obra obscurecida pelo impacto do seu suicídio.

Prosa fotográfica 34
O italiano Andrea de Carlo transforma a obsessão descritiva no centro da narrativa do romance *Trem de Nata*.

Crítica 39
Daniel Piza lê *Diário do Farol*, de João Ubaldo Ribeiro.

Notas 38 **Agenda** 40

ARTES PLÁSTICAS

À moda de Paris 42
A mostra *Paris 1900*, no CCBB-Rio, faz do acervo da Exposição Universal de 1900 uma amostra da arte da belle époque.

A dança da luz 48
Uma retrospectiva de Abraham Palatnik, em São Paulo, põe em destaque o pioneirismo do artista no campo da arte cinética.

Crítica 58
Teixeira Coelho escreve sobre a 25ª Bienal de São Paulo.

Notas 52 **Agenda** 60

CINEMA

A lógica da subversão 62
David Lynch explica por que a força de *Cidade dos Sonhos* vai além do sentido linear de uma história.

Ricardo sem batalha 70
Finalmente estréia *Abril Despedaçado*, uma adaptação conciliadora de Walter Salles para a tragédia shakespeariana escrita por Ismail Kadaré.

Crítica 77
Pedro Butcher assiste a *Eu não Conhecia Tururu*, de Florinda Bolkan.

Notas 76 **Agenda** 78

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / FABIO MOTTA/AE / FLAVIO COLKER/DIVULGAÇÃO
SUMÁRIO: DIVULGAÇÃO DO CENTRO PETROBRAS DE REFERÊNCIA DA MÚSICA BRASILEIRA

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

Análogo digital 80
Megaarquivo inaugurado no Rio garante a preservação remasterizada de um século de memória discográfica brasileira.

Bebop em movimento 86
Lançado em DVD um clássico dos documentários de jazz, *A Vida e a Música de Thelonious Monk*, com a história do renovador do gênero.

Crítica 95
Guga Stroeter ouve *Belly of the Sun*, CD de Cassandra Wilson.

Notas 92 **Agenda** 96

TELEVISÃO

A apelação da notícia 98
Os telejornais podem ser tão despudorados quanto programas que recorrem ao sexo e à violência.

A farsa como espetáculo 104
A relação entre público e a cobertura televisiva do futebol é muito mais estética do que ética.

Crítica 109
Braulio Mantovani assiste a *A Sete Palmos*, série produzida por Alan Ball.

Notas 108 **Agenda** 110

TEATRO E DANÇA

A textura do gesto 114
Deborah Colker inicia turnê de *4 X 4*, espetáculo em que combina a sua dança com as artes plásticas.

O palco de Thomas Bernhard 120
Duas montagens trazem ao país a pouco conhecida obra dramatúrgica de um dos maiores escritores do século 20.

Crítica 127
Jefferson Del Rios assiste à montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

Notas 124 **Agenda** 128

SEÇÕES

Bravograma 8
Gritos de Bravo! 10
Ensaio! 15
Atelier 52
DVDs 74
Briefing de Hollywood 75
CDs 90
Cartoon 130

O melhor da cultura em maio: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Diário do Farol, livro de João Ubaldo Ribeiro, pág. 39

Mãe Coragem e Seus Filhos, teatro, em São Paulo, pág. 127

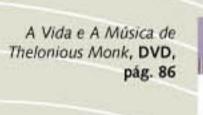
Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira, no Rio, pág. 80

The Rainbow Children, CD de Prince, pág. 92

4 x 4, coreografia de Deborah Colker, em Porto Alegre, Curitiba e Campo Mourão, pág. 114

A Vida e A Música de Thelonious Monk, DVD, pág. 86

Abril Despedaçado, filme de Walter Salles, pág. 70

Mecânica, Luz, Sensibilidade, exposição de Abraham Palatnik, em São Paulo, pág. 48

Mira Schendel, exposição, em São Paulo, pág. 52

A ética e os telejornais, pág. 98

Cores Proibidas, romance de Yukio Mishima, pág. 26

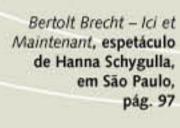
NÃO PERCA

Belly of the Sun, CD de Cassandra Wilson, pág. 95

25ª Bienal Internacional de São Paulo, pág. 58

Teatro de Thomas Bernhard, montagens no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, pág. 120

Bertolt Brecht – Ici et Maintenant, espetáculo de Hanna Schygulla, em São Paulo, pág. 97

Paris 1900, exposição, no Rio, pág. 42

Cidade dos Sonhos, filme de David Lynch, pág. 62

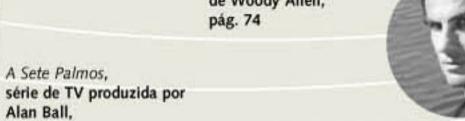
INVISTA

Eu não Conhecia Tururu, filme de Florinda Bolkan, pág. 77

A cobertura televisiva do futebol, pág. 104

Coreografias de Bill T. Jones, no Rio, em SP, Porto Alegre e Brasília, pág. 124

Caixa de DVDs de Woody Allen, pág. 74

A Sete Palmos, série de TV produzida por Alan Ball, pág. 109

Trem de Nata, romance de Andrea de Carlo, pág. 34

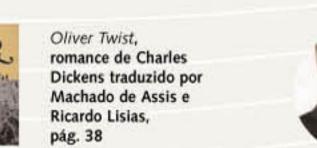
Casa, CD de Sakamoto & Morelenbaum, pág. 94

FIQUE DE OLHO

Otto Dix e Lasar Segall, exposições, em São Paulo, pág. 56

Homem-Aranha, filme de Sam Raimi, pág. 76

Como Ser Legal, livro de Nick Hornby, pág. 40

Oliver Twist, romance de Charles Dickens traduzido por Machado de Assis e Ricardo Lisias, pág. 38

A Viúva Alegre, ópera, em Belém, pág. 96

Van Gogh – Gauguin, exposição, em Amsterdã, pág. 54

FOTOS DIVULGAÇÃO / *ABRIL DESPEDAÇADO*: WALTER CARVALHO/DIVULGAÇÃO / DEBORAH COLKER: FLAVIO COLKER/DIVULGAÇÃO / A ÉTICA E OS TELEJORNAIS: ILUSTRAÇÃO NELSON PROVAZI / MISHIMA: AFP

Na BRAVO!, a discussão sobre a produção cultural brasileira é sempre pertinente.
Ades Gil Lopes
Rio de Janeiro, RJ

Sra. Diretora,

Cinema

Adorei o filme *O Invasor*, de Beto Brant. Concordo em parte com as críticas da reportagem *A Estética Desarmada* (**BRAVO!** nº 55), mas levando em conta que estamos no Brasil, que é muito difícil fazer cinema neste país, e também que o orçamento que o Beto Brant teve foi mínimo, acho o filme excepcional.
Maria Helena Serrano
via e-mail

É um luxo, e não uma covardia, poder comparar *O Invasor*, de Beto Brant, a dois ótimos filmes estrangeiros como *Assassinato em Gosford Park*, de Altman, e *O Homem Que não Estava lá*, dos Coen (*Sutilezas e Banalidades do Mal*, **BRAVO!** nº 55).
Estela Maris Monteiro
São Paulo, SP

Como é (mal) tratada a sétima arte pela **BRAVO!**. Os filmes comentados, na sua maioria, são de apelo comercial, *made in Holywood*. Bons filmes (e bons diretores), muitas vezes, passam batidos. E sobre o filme *Lavoura Arcaica* (*À Imagem do Pai*, **BRAVO!** nº 49), vamos ser mais realistas e deixar de patriotada: o filme não merece a capa de uma revista como esta! A não ser pela obra de Raduan Nassar, porque o filme é, mesmo, ruim e muito chato. A própria matéria da revista confirma a assertiva, pois as análises feitas são muito mais sobre o livro, e não sobre o filme. E não poderia ser diferente, pois o filme (ou melhor, o teatro) apenas copiou o livro, passando-o para a tela. Pior, para a tela, mas como se fosse teatro.
João Carlos de Carvalho
Florianópolis, SC

O velho e bom Godard aprontando das suas novamente. Li as matérias de Hugo Estenssoro (*O Obstáculo da Vanguarda*) e Michel Laub (*Algo ainda a Dizer?*), na **BRAVO** nº 53, sobre o mais recente Godard: *O Elogio do Amor*. Para o primeiro, Godard é uma promessa que não se cumpriu; mais ainda, ao optar por uma *politique des amateurs*, o preço que pagou foi uma espécie de amadorismo permanentemente disfarçado de vigor vanguardista. Já para o segundo, ninguém quer fechar os olhos para a estupidez do produto hollywoodiano, mas a alternativa proposta por Godard é desanimadora. De bate-pronto, concordo com ambos: a máscara vanguardista parece ter se esgotado e o velho e bom Godard não tem mais o que dizer. Restam, no entanto, algumas indagações. Pensar num Godard datado, num Godard essencialmente histórico é, creio, para além de confusões sobre suas inabilidades narrativas, pensar sobre a permanência de qualquer obra. Por que Godard — seus filmes — permanece até o momento? Daqui a 40 anos — caso exista civilização — ainda se farão retrospectivas Godard? Por que um artista cujo projeto malogrou ainda chama a atenção de jovens críticos? Dizer que Godard não tem mais o que dizer pode parecer óbvio. Ocorre que dizer isso é exigir do leitor uma pergunta: ele já disse alguma coisa antes? E se disse, qual o valor do que disse? Estenssoro e Laub parecem supervalorizar — por trás de uma suposta "crítica" — o mito Godard. *O Elogio do Amor* é um testamento; um acerto de contas. Quem viu *JLG par JLG* ou leu uma entrevista recente de Godard à *New Yorker* sabe muito bem que Godard sabe perfeitamente que seu projeto fracassou. Spielberg e Hollywood venceram, ainda que "todos tenham os olhos abertos para tal estupidez". É isso, creio, que ele diz.
Humberto Pereira da Silva
via e-mail

Ensaio!

Achei o texto *Vidas Caseiras* (**BRAVO!** nº 55) simplesmente maravilhoso e de uma sensibilidade tocante. Concordo em gênero, número e grau, no que se refere a esses *reality shows*, em que a exposição de privacidade é que faz o desenvolvimento do programa.
Marcos Paolillo
via e-mail

No ensaio de Rodrigo Naves (*Vidas Caseiras*, **BRAVO!** nº 55), é muito pertinente a comparação feita entre os dois tipos de cegueira. Já existem pesquisas no sentido de encontrar a cura da cegueira de origem neurológica, enquanto a cegueira cultural me parece contagiosa e incurável.
Malu Mendes
via e-mail

Meus cumprimentos a Sérgio Augusto de Andrade pelo lúcido e esclarecedor (além de deslumbrante) artigo *O Virtuose do Vácuo* (**BRAVO!** nº 53), sobre Ansel Adams. Senti-me na obrigação de agradecer o grande prazer que me proporcionou. Primeiro pela urdidura do texto. Texto sem trama de qualidade equivale a sabor sem saber. Depois, pelos bem fundamentados argumentos. Tudo ali faz sentido, coisa rara nos tempos de hoje. Há muito tempo espero um ensaio sobre fotografia desse quilate pois, em geral, o que se publica é reportagem canhestra com pretensiosos ares de crítica, daquelas que atribuem à máquina, ao filme, ou ao computador (para não falar das "emoções lacrimosas"), as boas ou más qualidades de um trabalho, deixando de lado o aspecto "discursivo" da imagem, a articulação de sua trama, sua intenção ideológica ou mesmo estilística, o que talvez deva ser mais um sinal destes tempos em que os modos da moda moldam comportamentos, opiniões e atitudes.
Luiz Guimarães Monforte
São Paulo, SP

Na edição nº 53, parabéns pelo texto do Lobão. A reflexão intitulada *Quem Está Morto?* é absolutamente irretocável. Mesmo dando vazão à sua veia iconoclasta e usando uma construção informal, o compositor mexe em questões viscerais da contemporaneidade ocidental. Imperdível! Agora, vamos ao perturbador texto do Sérgio Augusto de Andrade, *O Virtuose do Vácuo*. O meu limite foi ultrapassado com o ensaio crítico (como se ele tivesse gabarito para criticar um fotógrafo da envergadura de Ansel Adams...). No centenário de nascimento de um dos maiores nomes da fotografia (segundo John Szarkowski, curador emérito e diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, que realmente conhece e pode comentar fotografia) em qualquer tempo; o sr. Sérgio nos submete a toda aquela bobagem. Frases como "nunca superou o impulso reacionário e mentiroso...", "(o Zone System) é uma invenção boba" e "Ansel Adams passou a trabalhar hipnotizado por seus semitons como uma criança brincando de sensitometria", demonstram uma intimidade com o fotógrafo que, suspeito, o articulista jamais teve. Todos os comentários, sem exceção, carecem de qualquer comprovação ou fundamento. São apenas inferências do sr. Sérgio e servem tão-somente para exercitar suas diatribes, estas sim, completamente infantis. Peço à revista uma reflexão: isto não é jornalismo opinativo. É, tão-somente, recalque.
Pedro H. Capeto
Rio de Janeiro, RJ

Lendo o ensaio de Sérgio Augusto, *Plutônia e Demótica* e o artigo de Renato Janine Ribeiro, *A Palavra Que Falta* (**BRAVO!** nº 54), notei uma semelhança cuja importância gostaria de destacar. "Os clássicos não são apresentados no horário nobre porque não agradam ao gosto comum" (transcrito por Sérgio, dito por um executivo de TV) e "(...) uma análise errada do gosto do público leva a crer que a inteligência exige um pedido de desculpas. Nivela-se por baixo. Aposta-se na burrice do espectador", de Ribeiro, traduzem exatamente o fenômeno que ocorre hoje nos meios de comunicação. Quem disse que o povo só gosta e só entende de bobagens foram os próprios donos da mídia. O próprio povo nem sabe do que se trata. Como disse Sérgio Augusto, os clássicos não agradam ao povo por quê? Ora, a mídia só mostra mulher pelada, situações constrangedoras, dia-a-dia do artista e outras idiotices. Por que a *Folha de S.Paulo* "traduz" as palavras difíceis no jornal, como se fosse um pedido de desculpas? Se a pessoa não entender ela vai deixar de ler? Eu mesma leio todas as **BRAVO!** e sempre existe uma ou outra palavra que eu não conheço. O dicionário existe para isso. Por que os programas de entrevistas na TV têm medo da palavra? Os meios de comunicação (revista, rádio, TV, jornal, Internet, etc.) existem para informar, e não deformar o indivíduo. Talvez o que esteja errado seja a forma de se transmitir mensagens inteligentes. Se o povo não sabe, vamos ensinar! Atire a primeira pedra aquele que se sente péssimo ao perceber que adquiriu conhecimento.
Fabiana Reis de Araújo
Belo Horizonte, MG

TV

Bravo! para o artigo de Renato Janine Ribeiro, *A Palavra Que Falta* (**BRAVO!** nº 54): sucinto e objetivo em sua análise dos programas de entrevistas da TV brasileira, os quais subestimam a inteligência do telespectador e provocam aborrecimento, desinteresse e até revolta!
Sonia Maria Othon
via e-mail

A propósito do texto *A Palavra Que Falta*, vivemos uma época de crise da palavra. Com o fascínio que a imagem (principalmente em movimento) provoca, a palavra está sendo substituída nestes contextos pelo espetáculo, pelo circo, pelo cenário carnavalizado desses programas. É preciso recuperar nesse meio a força da linguagem, o que só acontecerá se os entrevistadores perceberem que o que precisa reinar nesse tipo de atração televisiva não são eles, mas ela: a palavra. Quem se propõe a entrevistar tem de saber que o que precisa existir é conversa e não solilóquio, é necessário deixar o entrevistado falar. O entrevistador precisa saber que o que vale, no fim das contas, é o anseio que todo homem tem de falar e de ser ouvido.
Jamil Cabral Sierra
Cascavel, PR

Clementina de Jesus

Como coordenador editorial do livro *Rainha Quelé — Clementina de Jesus*, mencionado pelo jornalista Ricardo Tacioli em *Salve, Dona Quelé* (**BRAVO!** nº 53), venho informar que sua aquisição deve ser feita por meio de solicitação à Prefeitura de Valença ou pelo e-mail rainhaquele@yahoo.com.br, em substituição ao endereço mencionado no artigo.
Heron Coelho
via e-mail

Correções

Nos exemplares do *Guia de Visitação da 25ª Bienal de São Paulo* encartados na edição nº 55 de **BRAVO!**, a obra identificada como de Nelson Leiner é de Jan Nelson, e integra a mostra *Sidney*.

Na reportagem *A Sedução da Verdade* (**BRAVO!** nº 55), a legenda na página 53 identifica erroneamente o cineasta Eryk Rocha como Eryk Castro.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*). *Editora-assistente:* Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradoras:* Kika Reichert, Laura Teixeira. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa Internacional:* Valéria Mendonça. *Arquivo:* Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Andrés Sandoval, Alberto Guzik, Braulio Mantovani, Caco Galhardo, Cynthia Gusmão, Flávia Celidônio, Guga Stroeter, Helton Ribeiro, Henk Nieman, Hugo Estenssoro (*Londres*), J. Jota de Moraes, Jefferson Del Rios, Julio de Paula, Katia Canton, Lelo Nazario, Lúcia Nagib, Luciano Pires, Luciano Trigo, Luís Antônio Giron, Marici Salomão, Max de Castro, Nelson Provazi, Pedro Butcher, Rafael Cardoso, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Calil, Rogério Eduardo Alves, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Taisa Helena Palhares, Teixeira Coelho

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*), Fabiane Nunes (*fabiane@davila.com.br*). *Coordenação de Publicidade:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

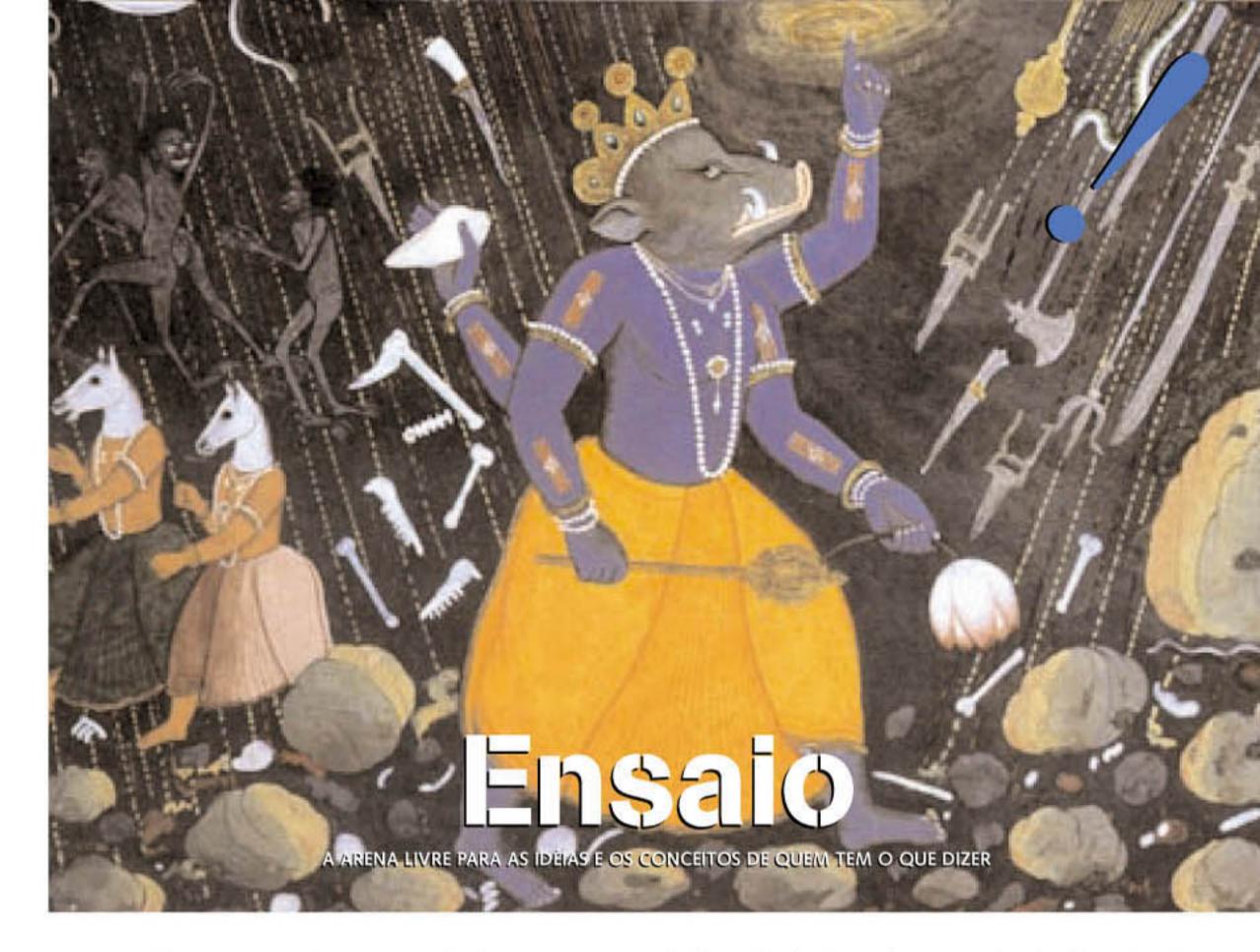
Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 00++/41/21/318-8261 – Fax: 00++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*).

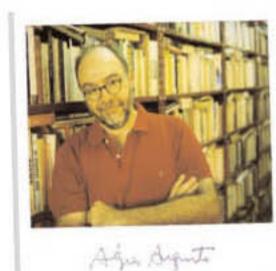
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Assistentes: Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica Oceano. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Bons estrangeirismos

A língua ideal não é xenófoba e o português bem que podia absorver algumas expressões estrangeiras

FOTO RENATA MELLO

Não sei se os leitores de **BRAVO!** notaram, mas a tradução que a editora Mandarim deu ao título do último best seller de Stephen Hawking, *The Universe in a Nutshell*, parece ter sido feita por algum tradutor de filmes dublados para a televisão. Em bom português, a expressão *in a nutshell* quer dizer "em poucas palavras". Traduzi-la, como a traduziram, literalmente, por "numa casca de noz", pode ter facilitado a compreensão de um trocadilho gráfico cometido no livro, mas é um equívoco tão infantil quanto seria traduzir por "Chove Gatos e Cães" um livro que em inglês se intitulasse *It's Raining Cats and Dogs* e exibisse em sua capa dezenas de gatos e cachorros desabando do céu. "Numa casca de noz" é uma expressão interessante, mas se até hoje não a incorporamos à última flor do Lácio – o que, aliás, poderia ter sido feito, substituindo-se a noz por algum fruto tropical de iguais dimensões – não será agora, por força de um livro, mesmo um best seller, que a adotaremos. Pena, porque qualquer expressão na linha de "numa casca de noz" soaria menos insípida do que "em poucas palavras".

Até que não podemos nos queixar do idioma que os portugueses nos deram e nós recriamos todos os dias. Também podemos nos gabar de expressões imaginosas e divertidas, algumas até mais interessantes do que seus equivalentes estrangeiros. Não trocaria "chovendo cani-

Visão de Varaha, **arte indiana: a percepção ancestral de que do céu pode vir de tudo um pouco**

vetes" por "chovendo gatos e cães". Já por "chovendo a cântaros", eu trocaria. "Abotoar o paletó", "esticar as canelas" e "vestir um pijama de madeira" são muito mais engraçadas do que "chutar o balde" (em inglês, *to kick the bucket*). Também prefiro o nosso "papagaio de pirata" ao bom, mas algo solene, *velcroid* (de Velcro) que a colunista do *New York Times*, Maureen Dowd, cunhou na década passada.

O português dos meus sonhos não é uma flor pura, castiça, xenófoba, mas uma língua pirata, que absorveria a seu bel-prazer quantas palavras e ditos estrangeiros mais precisos e expressivos fossem necessários. Essa, aliás, parece ser a vocação de todas as línguas com alguma ambição na vida; inclusive do francês, que, a despeito do chauvinismo dos seus principais usuários, há muito desistiu de um equivalente autóctone para vocábulos universalmente consagrados como *drugstore*, *week-end* e muitos outros. Mesmo o inglês, esse idioma imperial, essa língua franca planetária, não dispensa achegas adventícias. Dispensa é eufemismo: de todas as línguas, o inglês talvez seja a mais aberta a estrangeirismos — e esta deve ser uma das razões de sua hegemonia. A razão mais forte, contudo, é a sua extrema maleabilidade. O inglês não perde tempo com acentuações nem declinações, seus plurais e suas flexões verbais são mais simples do que os de qualquer idioma latino, a facilidade com que seus substantivos viram verbos e adjetivos, e vice-versa, chega a ser humilhante.

Olho por Olho, **de Gina Rodríguez: para diferentes visões culturais**

Também por seu, digamos, dom contrátil, tornou-se a língua mais adequada para a poesia, o jornalismo e a publicidade. Suas palavras tendem a ser curtas, enxutas e, não raro, onomatopéicas, e quando descambam para o polissilábico, sempre aparece alguém disposto a encurtá-las. A *Variety* criou um rico e fecundo léxico de gírias minimalistas (*pix*, *biz*, *nix*), rapidamente apropriadas por toda a imprensa não especializada em show business. A revista *The Atlantic Monthly* mantém há anos uma seção, *Word Watch*, na qual Anne H. Soukhanov registra e rastreia a origem dos neologismos que em catadupas surgem diariamente na imprensa dos EUA e da Inglaterra. É sobretudo nela que atualizo o meu vocabulário, encantando-me cada vez mais com a riqueza de recursos do inglês, infinitamente superior à do português, e com a inexcedível inventividade vocabular dos norte-americanos. Eles, mais do que os ingleses, inventam palavras e expressões com qualquer tipo de raiz etimológica. Até com marcas famosas eles se esbaldam. Que tal *Firestoned dog* como sinônimo de cão atropelado? *Good-yeared dog* também serve.

Esbarrei há tempos no obscuro adjetivo *imeldific*, que, ajudado pelo contexto da frase, não demorei a identificar como algo ostensivamente vulgar — tão ostensivamente vulgar quanto a ex-Primeira Dama das Filipinas, Imelda Marcos, que lhe serviu de inspiração. Essa até que foi fácil. Como foi fácil sacar o sentido de *gaydar* (mistura de gay com radar, ou seja o sexto sentido dos gays para identificar outros). Mas para descobrir o que afinal significam *Paris lips*, "Mal de Waldheimer", "emporiatria", *karoshi wife* e *Harold*, é preciso conhecer um pouco de grego, japonês moderno e alguma coisa da história da cirurgia plástica, da Alemanha e do cinema. Como pelo menos três dessas matérias não são o meu forte, tive de beber nos conhecimentos de Ms. Soukhanov.

Paris lips são aqueles lábios grossos, modelados à base de colágeno ou botox. Por que Paris? Porque o cirurgião plástico que inventou a técnica de espessá-los tem (ou tinha) sua clínica na capital francesa. O Waldheimer do mal do mesmo nome é o ex-líder austríaco Kurt Waldheimer, aquele cuja militância nazista demorou quatro décadas para vir à tona. Quem apenas se esquece das coisas inconvenientes do passado sofre portanto, do Mal de Waldheimer. Emporiatria é a parte da medicina que cuida de doenças relacionadas com viagens (*emporos* é viajante em grego). *Karoshi wife* é o nome que se dá à viúva de quem morre por excesso de trabalho no Japão. E *Harold* é como chamam aqueles adolescentes que adoram perambular por cemitérios, numa homenagem ao mórbido protagonista do filme *Harold and Maude* (aqui, *Ensina-Me a Viver*).

Certas palavras européias, africanas e orientais circulam na língua inglesa com tamanha *aisance* que seus significados nem são mais explicados aos leitores de jornais e revistas de grande circulação. Só recentemente, e graças à "versão do autor" de *Apocalypse Now*, o brasileiro médio tomou conhecimento — e, espero, intimidade — com o adjetivo latino *redux*, há décadas tão corrente na imprensa dos EUA e Inglaterra quanto *Schadenfreude*, que talvez seja a palavra cuja ausência em nossa língua eu mais lamente. Os anglo-saxônicos a anexaram ao seu vocabulário (em 1852) e a tornaram corriqueira porque, como nós, lusófonos, não dispõem de um similar para o sentimento que *Schadenfreude* — e só *Schadenfreude* — exprime. Posso estar enganado, mas em nenhuma outra língua encontraremos resumida em apenas treze letras aquela sensação de prazer que a desgraça alheia é capaz de provocar em certas pessoas.

> A filosófica concisão alemã: *Schadenfreude* exprime o prazer que a desgraça alheia pode provocar

Popularizamos, do alemão, diversas palavras, como *Lied*, *Leitmotiv*, *Gestalt*, *Dasein*, *Doppelgänger*, *Zeitgeist*, *Weltanschauung*, *Liebenstod*, mas nem no Houaiss *Schadenfreude* ainda fez jus a um verbete. Nos países de língua inglesa, até um ensaio filosófico (de 242 páginas!) sobre ela já foi escrito: *When Bad Things Happen to Other People*, de John Portmann, recheado de citações de Nietzsche, Schopenhauer, Mark Twain, La Rouchefoucauld, Gore Vidal e outros. Schopenhauer considerava *Schadenfreude* uma emoção diabólica, "sinal infalível de um coração perverso". Nietzsche não só achava justo o contrário, como dizia que melhor do que ver um desafeto sofrer é fazê-lo sofrer. Quero deixar bem claro que meu especial apreço por esse vocábulo se deve, única e exclusivamente, à sua expressividade semântica, não aos sádicos sentimentos nele expressos.

Viajando por várias línguas, com a inestimável ajuda do professor Howard Rheingold, glossarista de mão-cheia, consegui montar uma lista de palavras que adoraria ver absorvidas e vulgarizadas pelos lusófonos, como o foram abajur, boate, mantra, *scherzo*, bricolagem, blitz, sushi, *coup de foudre*, esfiha e tantas outras. Deixei de fora curiosas contribuições do italiano (*attaccabottoni*), do indiano (*talanoa*) e do coreano (*kut*), porque temos similares para cada um desses idiomatismos, que dão perfeitamente para o

gasto. "Mala" (no sentido de chato) é tão boa, senão melhor, do que *attaccabottoni*. A única vantagem de *talanoa* sobre "conversa fiada" é a concisão silábica. E o mesmo se diga de *kut*, a pajelança dos coreanos.

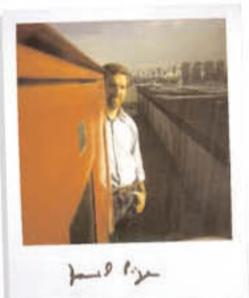
O problema é que nem todos os vocábulos são fáceis de pronunciar e muito menos de memorizar. *Fucha, dohada, mokita, uffda, shibui* e *koro* até que são. Aproveite, pois, para conhecer-lhes o significado e me ajudar na tarefa de elastecer e universalizar a nossa língua. *Fucha* é como os poloneses qualificam o ato de usar o tempo de trabalho e os recursos de uma empresa em benefício próprio. É mais específico do que "mutreta". *Dohada* é a larica de mulher grávida, em sânscrito. *Mokita* é como na Nova Guiné designam uma verdade que é do conhecimento de todos mas ninguém tem coragem de falar. *Uffda* é aquela palavra de simpatia que os suecos de bom coração costumam oferecer às pessoas que sofrem. *Shibui* é a beleza que os japoneses enxergam e admiram na velhice alheia. O rosto da Judi Dench, por exemplo, tem *shibui* para dar e vender. *Koro* é o medo histérico que o chinês sente sabe de quê? De que seu membro viril esteja encolhendo. Que forma terá o ideograma de *koro*?

Do russo eu pirataria *razbliuto*, que é o sentimento carinhoso que a gente tem por uma pessoa que um dia amamos. Arrumaria um jeito de aportuguesar o único verbo (*to tartle*, de origem escocesa) que descreve o mal-estar que sentimos ao cumprimentar uma pessoa cujo nome esquecemos. Difícil seria repetir a façanha com a batelada de termos teutônicos que muito fazem falta em nosso linguajar. O alemão é uma língua eufonicamente bisonha, de pedregosa prosódia, quase impenetrável, mas temos de tirar o chapéu para sua versatilidade semântica.

Sabe aquela resposta bem dada que só nos ocorre horas depois? Os alemães têm uma expressão para ela: *Treppenwitz*. Os franceses também (*esprit de l'escalier*), mas por que apropriar-se de duas palavras, se podemos piratear apenas uma? A menos que se invente por aqui uma maneira de exprimir a alegria que se apossa da gente após mais um dia de trabalho, *Feierabend* seria outra absorção bastante útil. Assim como *Drachenfutter* (aquele presentinho que marido adúltero traz, cheio de culpa, para a esposa que acabou de trair com a outra), *Torschlüsspanik* (o medo que as pessoas solteiras sentem quando começam a passar da idade de casar), *Korinthenkacker* (literalmente, caga-uvas: aquelas pessoas demasiado preocupadas com detalhes irrelevantes) e *Schlimmbesserung* (forma bem mais concisa de se dizer que a emenda saiu pior que o soneto).

O conceito de concisão é bastante relativo. Existe uma palavra que o *Guinness* considera a mais sucinta de todas, em qualquer língua. De fato é se considerarmos que ela sintetiza o ato de olhar nos olhos do outro, na esperança de que o outro inicie o que ambos desejam mas nenhum tem coragem de começar. Pois é, tudo isso coexiste num vocábulo indígena da Terra do Fogo. Mas desse eu desisti logo. Se não consigo defini-lo em português decente, imagine se tenho cabeça para guardá-lo de cabeça. *Mamihlapinatapei* não é para qualquer um. Nem sequer para um sujeito como eu, que sei dizer e cantar, sem colar nem gaguejar, *Supercalifragilisticexpialidocious*.— **Sérgio Augusto**

Aplausos e bilheteria

Os prêmios, que no Brasil são poucos e de baixo valor, integram a vida das sociedades que respeitam a cultura

Se prêmios não fossem importantes, a gente não lembraria que Jean-Paul Sartre e Bertrand Russell recusaram o Nobel ou que escritores como Marcel Proust e James Joyce jamais o ganharam. Se é vaidade receber um prêmio e ficar feliz por ele, também não deixa de sê-lo não aceitá-lo, sobretudo se por protesto político. Nada mais chique do que dizer "Não, eu não quero esse milhão de dólares" — embora normalmente quem o diga não seja exatamente um sujeito de posses modestas (conde Russell vivia de herança, e Sartre não podia reclamar da venda de seus livros como *A Idade da Razão*). Mas isso não reduz em nada a dignidade do seu gesto, se fundamentado em bons argumentos.

Por falar nisso, o pianista Glenn Gould, que ficou mais famoso por suas esquisitices de comportamento do que pela genialidade de suas execuções, sugeriu certa vez "banir o aplauso", por tudo que a praxe tem de convite à submissão, seja ao protagonismo do artista seja à opinião do coletivo. E nem mesmo João Gilberto, acostumado a elas, consegue ficar impassível diante de um coro de vaias, que podem começar com um mal-humorado qualquer — e, pronto, metade da platéia ganhará o poder da multidão, repercutindo em todos os jornais no dia seguinte.

Só que se você vive da exposição pública, de "fazer o nome", não aceitar o prêmio também pode soar incoerente. Basta lembrar seus anos de iniciante, quando você sofria por "não ser reconhecido", por não ter espaço e liberdade para dizer o que pensa, por não receber convite para trabalhar com os mais gabaritados, etc. Agora que ficou por cima da carne seca, vai desdenhar o caviar?

Cabeça de ídolo sem olhos: a vaidade tem mais de uma face

FOTO HENK NIEMAN

Além disso, prêmios de valor respeitável e em quantidade considerável fazem parte da vida de qualquer sociedade evoluída, que respeita o conhecimento e a expressão artística, que dá importância de verdade à cultura. Que existe uma relação, existe. Uma maneira de enxergar isso é tomando um exemplo oposto. Vamos pensar em algum país que não tenha esse respeito às artes e às ciências. O leitor disse "Brasil"? Então vamos lá, você é que está dizendo. Que prêmios são realmente respeitáveis no Brasil? Poucos, muito poucos. Na literatura, o Jabuti, coordenado pela Câmara Brasileira do Livro, tem acertado muitas escolhas nos últimos anos, laureando Carlos Heitor Cony, Milton Hatoum, Drauzio Varella e Ferreira Gullar. Mas a grana é triste. Durante um tempo houve um Prêmio Nestlé de Literatura, mais generoso, talvez por isso mesmo desativado em alguns anos.

A anemia cultural brasileira precisa também de uma injeção de cifrões: prêmios, bolsas, fundações

Mas o trabalho quase sempre criterioso do Jabuti é coisa rara no Brasil. Pense num prêmio que vem ganhando algum status na mídia nos últimos tempos, o da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). Em sua última edição, para dar apenas um exemplo, eles preferiram premiar como melhor filme de 2001 *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodansky, em vez de *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. Nada contra o *Bicho...*, mas é como preterir o vinho ao suco de uva.

Por falar em *Lavoura Arcaica*, uma polêmica que ocorreu sobre o candidato brasileiro ao último Oscar dá o que pensar. A comissão selecionadora optou por *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. Alguns espíritos-de-porco na imprensa disseram que se tratava de uma opção pelo lobby industrial, já que *Lavoura Arcaica* era o grande filme do ano. Também acho *Lavoura* um degrau estético acima de *Abril*, mas o fato é que os que acusaram a escolha simplesmente não tinham assistido ao filme de Walter Salles, certamente um representante digno, um trabalho que não tem o carisma de *Central do Brasil*, mas é definitivamente mais maduro como linguagem de cinema.

Esse desequilíbrio da (de)formação de opinião no Brasil é um problema sério, porque tira consistência de muitas empreitadas bem-intencionadas. Mas o que falta antes de mais nada, claro, é dinheiro. Se uma pequena parcela do dinheiro que é sonegado pelos empresários nacionais ou desaparecido na corrupção das repartições públicas fosse para estimular a cultura, muito provavelmente haveria um ciclo virtuoso na circulação de idéias e

Betty Davis, à dir., em *A Malvada*: 14 indicações ao Oscar em uma época com critérios artísticos

avaliações, um salto no patamar de exigências. Conheço muita gente com talento literário que gostaria de ter outra fonte de recursos para passar menos tempo camelando nas redações e mais tempo aprimorando seus livros. Não são só os prêmios que faltam no Brasil; faltam bolsas, fundações, respeito aos direitos autorais, etc., etc. A anemia cultural brasileira precisa também de uma injeção de cifrões.

Mas insisto na necessidade de trabalho mais sério no pouco que existe. Nos prêmios jornalísticos, por exemplo. Há alguns que desfrutam do adjetivo "prestigiosos", como o Esso e o Shell, mas invariavelmente eles premiam a denúncia, entendida sempre como sinônimo de reportagem ou "furo". De novo, o problema não é a denúncia, que deve haver e em escala ainda maior e menos leviana; o problema é só ela ser premiada. E por que não existe prêmio nenhum, de relevância, para o jornalismo cultural? Só existe para o político, o econômico e até o esportivo, mas o jornalismo cultural continua a ser o patinho feio do meio jornalístico, ainda que o patinho mais querido pelos leitores. E para o jornalismo científico, então? Pode-se dizer que é um gênero ainda incipiente no Brasil, mas seguramente ele precisa de um incentivo para deixar de ser incipiente.

Voltando ao planeta, o maior mal que tenho visto nas premiações mais badaladas é sua condução ideológica. Não me refiro às ideologias políticas cujo "fim" alguém precipitadamente já tentou decretar. Mas às ideologias no sentido de critérios que levam em conta antes as condições do que os méritos. É claro que certa dose de estratégia é parte da tomada de decisões e pode estar em combinação com a avaliação qualitativa, a exemplo do último Nobel de Literatura, dado ao grande V. S. Naipaul, cujo tema principal – o choque entre culturas, com destaque para a questão islâmica – soou conveniente para o ano "*terribilis*" de 2001. Para meu ouvido, soou também corajoso.

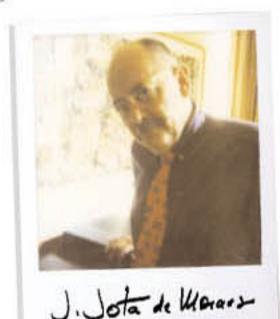
Mas o Oscar, digamos, há muito tempo deixou de se pautar pelo desempenho técnico dos atores, diretores e companhia. Hoje seria, por sinal, impossível que um filme como *A Malvada*, com sua inteligência sardônica (politicamente incorreta, diriam), fosse indicado para 14 prêmios – o mesmo número de *Titanic*. O maior símbolo disso foi o protesto feroz contra o prêmio dado à carreira de Elia Kazan há alguns anos, como se sua contribuição à arte do cinema estivesse em questão.

Apesar de alguns artistas dizerem que o reconhecimento não é importante (talvez porque estejam de olho no maior dos reconhecimentos, o da Posteridade), acho que é preciso mais prêmios – e prêmios mais dignos na alma como na matéria. Afinal, o aplauso pode ser banido; a bilheteria, jamais. — **Daniel Piza**

Piano nada ortodoxo

A necessária redefinição do papel do pianista tem na atuação do brasileiro Marcelo Bratke uma boa contribuição

J. Jota de Moraes

FOTOS HULTON GETTY / TOMAZ KLOTZEL

Música para um Pequeno Planeta. Sob esse título entre ambíguo e algo irônico o pianista brasileiro Marcelo Bratke, de 41 anos, estreou uma série de três espetáculos no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em setembro passado, com a participação dos Meninos do Morumbi (percussão) e de Fernando Sardo (instrumentos híbridos). Em versões condensadas, e com a colaboração da pianista argentina Marcela Roggeri, o projeto vem fazendo carreira na Europa: já foi apresentado em Londres e, até outubro, será visto em Belfast, Roma, e em festivais na França e na Bélgica. Com essa série, Bratke chegou a um resultado de tom simultaneamente arejado, inventivo e inovador. Mais: o fundamental da proposta, bem contemporânea nossa, concretizou, de maneira nada ortodoxa, uma redefinição do papel do pianista clássico no panorama do novo milênio.

> O atual virtuose do piano lembra um guia de museu: domina clássicos, românticos e modernos *ma non troppo*

Para se ter uma idéia da importância que se pode emprestar à intervenção de Marcelo Bratke nesse cenário, é necessário voltar um pouco no passado. Pois bem: a invenção de um novo instrumento, o piano, pelo italiano Bartolomeo Cristofori em meados do século 18, acabou por ser acompanhada de um fenômeno muito peculiar, o do virtuosismo instrumental. A maioria dos compositores do Classicismo e do Romantismo – de Mozart a Chopin, de Beethoven a Liszt – brilhava diante das platéias graças não apenas às suas obras como também ao domínio técnico sobre o teclado. O deslumbramento do público diante das proezas pirotécnicas e às vezes circenses dos "iluminados" ases do piano auxiliou no surgimento de uma nova classe de músico, a do pianista-virtuose. A partir da era romântica, este não precisou mais ser compositor. Para ele, passou a bastar saber interpretar a música alheia. E se Liszt instaurou o recital para piano-solo como novidade a ser imitada por seus colegas, Clara Wieck Schumann inaugurou o costume de executar o repertório de cor, sem recorrer às notas colocadas no pentagrama pelo autor. Estava assim estabelecido o modelo para a nova especialização.

Tal modelo, o do pianista-virtuose, atravessou incólume não só o século do Romantismo como também o da Modernidade, o recém-finado e efervescente século 20. E continua a existir confortavelmente neste início de milênio, com freqüência como objeto de mero fetiche. Múltiplas gerações de músicos foram e continuam a ser formadas com o objetivo de exibir ao público uma técnica "transcendental" e uma sensibilidade romântica. Vale dizer, historicamente conformista, retrógrada. Ainda hoje, em todo o planeta, é possível encontrar muito estudante de piano que tem como meta (ou simples monomania) ser um novo e hipersensível Arthur Rubinstein, um arquibizarro Arturo Bennedetti Michelangeli, ou um redivivo e ainda mais estonteante Vladimir Horowitz.

Grosso modo, esse gênero de instrumentista raramente foge da figura que lembra a de um guia de museu. Costuma dominar um amplo repertório de obras clássicas, românticas, pós-românticas e modernas *ma non troppo*. E, se é bem apetrechado, faz a vida mostrando a "sua" interpretação de obras já devidamente historicizadas. Alguns deles se elegem "especialistas" em determinado compositor ou em certo momento estilístico fornecido pela história da música ocidental. Devido ao fetichismo da comparação ("o Bach de fulano é melhor do que o de beltrano"), ao qual o público aficionado costuma se entregar incentivado pelo *star system*, o pianista-virtuose padronizado continua a ser incensado, já há 170 anos. E, pelo visto, ainda poderá ter longa so-

O instrumento se aprimora, mas o virtuose é incensado há 170 anos, embora muitos deles sejam da classe do artesanato burro

brevida. Mas é necessário lembrar que, muitos deles, infelizmente, pertencem à classe do chamado artesanato burro. Como carpinteiros de enorme habilidade, sabem fazer pernas de mesa com enorme precisão. Mas parecem não se dar conta de que, para ficar em pé, uma mesa precisa, no mínimo, ter três pernas; ainda mais longe da sua compreensão costuma estar a verdadeira função do móvel.

Em meio a essa legião de pianistas estandardizados — habitualmente filiados a "escolas" como a russa, apegada à "tradição" ultra-romântica; a francesa, "de sutil refinamento"; a americana, "de grande objetividade"; e a nossa, de sentimental "alma brasileira" — o século passado produziu alguns notáveis rebeldes. O austríaco Friedrich Gulda (1930-2000), por exemplo, esforçou-se na obliteração das fronteiras existentes entre o jazz e os clássicos. O canadense Glenn Gould (1932-1982), abandonando o que ele considerava ser "a arena sangrenta" das apresentações públicas, empregou o estúdio de gravação, o rádio e a televisão para a elaboração de espetáculos multimédia. O aristocrata italiano Maurizio Pollini (1942) aliou tradição e vanguarda em apresentações realizadas em escolas e fábricas, apregoando a necessidade de engajamento político do intérprete de música clássica. Eles e mais alguns poucos repensaram o papel do pianista em nosso tempo, oferecendo a ele horizontes inéditos.

No território musical brasileiro, Marcelo Bratke é um dos que vêm demonstrando pertencer a essa tradição de ruptura. Em seus vários discos, é possível entrar em contato com todo um repertório diferenciado, escolhido a dedo e disposto de maneira orgânica. Aí ele nos propõe ouvir a música com novos ouvidos. Suas aparições em público costumam surpreender, não apenas pelo repertório escolhido, como pela forma por meio da qual a música é mostrada. Partindo da sua digitação sempre clara e de expressividade cool, ele vem se associando a colegas de outras áreas — provenientes da música popular ou de vanguarda, do teatro ou das artes visuais —, conferindo uma nova dimensão ao "recital" que herdou de Liszt.

É o que acontece no projeto *Música para um Pequeno Planeta*, que teve ainda a colaboração de Regina Porto (design sonoro) e de Guto Lacaz (performance cênica). Em sua apresentação, em São Paulo, no primeiro dos três espetáculos, *Cinco Séculos de Música Moderna*, foram reunidas obras para teclado de Byrd, Haendel, Mozart, Schubert, Gerswhin e Nazareth, indo do pré-barroco à contemporaneidade (esta, em pauta popular). A elas foram contrapostos repiques da percussão, executados pelos Meninos do Morumbi, um grupo de crianças carentes sob a liderança de Flávio Pimenta. O programa foi coroado com a associação piano-percussão nos chorinhos de Nazareth. No segundo programa, *Cinco Séculos em Diálogo*, há um estimulante diálogo entre o tradicional piano de concerto e a heterodoxa parafernália instrumental criada por Fernando Sardo. Este entremeou músicas suas — *Dilúvio*, *Passarada*, *Ciclo das Águas* — em um novo percurso histórico feito por Marcelo Bratke, com obras de Gibbons, Scarlatti, Mozart, Chopin e Villa-Lobos. Ambos finalmente se encontraram nas *Cinco Peças para Dois Pianos*, de Igor Stravinsky. No programa final, *Cinco Séculos de Silêncio*, Bratke dispôs obras de *low profile* sonoro de Frescobaldi, Bach, Mozart, Satie, Webern e Cage.

Com rigor e imaginação, fazendo uso tanto do cálculo bem pensado quanto da intuição, Marcelo Bratke costuma nos fazer respirar a atmosfera de uma autêntica aventura, de uma aventura planificada. É que, bom exemplo para as novas gerações de pianistas, ele não se dobra aos ditames da convenção, do hábito e do já feito. E, ao se lançar em experiências inovadoras, consegue injetar sangue novo no trabalho do intérprete, alcançando aquela parcela do público que, como ele, procura fugir da massacrante banalidade. — **J. Jota de Moraes**

O hobby de julgar

Uma crise de desespero num *reality show* pode colocar em xeque os hábitos do julgamento

FOTO HENK NIEMAN

Como certos catálogos de lingerie, a televisão também parece estar descobrindo que a intimidade pode ser excitante. Por ser uma descoberta feita pela televisão, não importa muito que a intimidade não seja genuína nem que a excitação não seja verdadeira: o que se chama de *reality show* é uma contradição em termos que só funciona, justamente, graças a essa contradição. Por outro lado, por ser uma contradição ligada à televisão, ninguém está muito preocupado com os termos: o que se chama de *reality show* deveria ser chamado de *living theater*.

O *reality show*, na verdade, é uma adaptação de um velho truque inventado por Marcel Duchamp e que consistia em deslocar objetos comuns de seu ambiente original e, uma vez isolados e reclassificados, transformá-los em arte. O que Duchamp fazia com objetos, o *reality show* faz com pessoas: se é mais ou menos evidente que nenhuma delas acaba transformada propriamente em arte, todas parecem ganhar no mínimo a chance de serem exibidas como quadros numa exposição, peças num museu ou animais numa jaula. No começo do século 20, os *ready-mades* de Marcel Duchamp eram pás de neve, cabideiros de parede e coletes de lã; nossos *ready-mades* são candidatos afoitos dispostos a sacrificarem seus segredos aos caprichos de nossa indiscrição. A vida íntima de cada um se reduz a uma pantomima um pouco patética encenada como *gag* infantil numa exposição de folclore. É claro que, pela televisão, todo folclore acaba organizado como a parte mais melancólica de um desmesurado comércio pop: o *reality show* talvez seja o último grande espetáculo surrealista capaz de manter o estilo mesmo depois de ter perdido o humor. Os *ready-mades* de Marcel Duchamp, pelo menos, eram sempre marcados por uma deliciosa, sarcástica vitalidade; menos irônicos e mais literais, nossos *ready-mades* substituíram a vitalidade pela vida.

O fato de que os *reality shows* façam da indiscrição seu fundamento e sua mecânica, entretanto, não quer dizer necessariamente que só devam sua existência ao curioso hábito da observação, da vigilância ou da espreita; ao contrá-

rio do que tanto se comenta, a base de todo *reality show* é outro impulso incontrolável – um impulso bem mais perigoso e bem mais doentio, aliás, que a simples mania da curiosidade. Esse impulso é o julgamento.

Não espiamos para saber; espiamos para julgar. Julgar tudo, o tempo todo, talvez seja a mais odiosa de nossas atitudes – e a mais irresistível. Numa entrevista célebre para o *Le Monde*, há mais de 20 anos, o professor Foucault citou o caso de um amigo de Courbet que costumava acordar no meio da noite gritando "Julgar! Julgar! Eu quero julgar!". Gritando no meio da noite ou não, é o que todos sempre queremos: nossa palavra só pode ser a sentença soberana de um juiz impaciente com tudo que não nos interessa aprovar. Fomos educados para julgar – e para acreditar que o poder de condenar ou não é a única prova possível de nossa superioridade natural sobre o mundo. Os *reality shows* oferecem um laboratório inesgotável para a compulsão de nosso julgamento – e representam sempre o momento privilegiado em que a televisão nos transforma, de simples espectadores, em juízes. É o momento que mais esperamos: nossa fantasia predileta sempre foi a toga.

Kleber exibia uma presença rombuda e surda como uma pedra. Era difícil avaliar o caráter diverso de sua humanidade

Mas julgar os outros não é um hobby tão sereno.

O histórico da participação do dançarino Kleber de Paula no show batizado com uma referência um pouco evidente a um romance menor de George Orwell foi marcado por um tipo de comportamento que qualquer pessoa cultivada só poderia definir, com boa vontade, como elementar. Mas julgar seus limites era uma operação delicada: poucas vezes a ingenuidade pôde se apresentar de forma tão exposta e tão bruta. Embora tivéssemos acesso ininterrupto à sua intimidade, a tocante brutalidade de sua inocência sempre escapava a todos nossos critérios. Naturalmente limitado em quase tudo, Kleber de Paula exibia uma presença tão rombuda e surda quanto uma pedra – e era difícil decidir como deveríamos avaliar o caráter radicalmente diverso de sua humanidade. Seus gestos pareciam animados, na melhor das hipóteses, por um instinto mineral de conservação; suas frases soavam tão limítrofes que qualquer sopro de significação dava a impressão de ser um acidente, não uma condição; e mesmo os músculos de seu corpo eram como um apelo mudo por reconhecimento, não uma conquista física. O melhor a que Kleber de Paula podia aspirar era ou ser ignorado ou descobrir alguma forma de desenvolver seu perfil em direção a qualquer forma que pudesse ostentar algum traço animal – já que qualquer qualidade mais classicamente humana parecia uma utopia incabível. Boa parte de suas atitudes, por isso, não poderia nunca ser julgada por padrões morais mais ortodoxos. Sua incultura era tamanha que parecia impermeável à moral, impermeável a regras, alheia à nossa aprovação. A essência de sua conduta, assim, nunca foi o erro, mas o fracasso: o erro pressupõe uma utilização desastrada de certas categorias; a existência de Kleber de Paula sempre transcorreu num mundo anterior a qualquer definição categórica. Como Bouvard e Pécuchet reunidos num só, Kleber de Paula nunca pôde contar com a segurança estável de um *a priori* que excluísse o absoluto de sua ignorância; por mais imediato que parecesse, sempre foi impossível compreender Kleber de Paula sem que se tenha lido as passagens mais engenhosas de *Diferença e Repetição*. Seu comportamento representava ao mesmo tempo um desafio e um enigma que punham constantemente em xeque os hábitos mais automáticos de nosso julgamento.

Sua participação oscilou com freqüência entre períodos de catastrófica exposição e fases em que seu recolhimento parecia o teor mais apropriado, afinal, para uma existência tão tosca – até que, perto do fim, um incidente trivial com a boneca que havia criado revelou sua capacidade para excessos insuspeitados de desespero. Era impossível confundir o fundo de sua agonia com a aflição simples de alguém em crise – o que parecia ter vindo repentinamente à tona, em seu pânico, era o grito primitivo de um selvagem reclamando seu totem.

Claude Lévi-Strauss já havia demonstrado, num capítulo clássico de sua *Antropologia Estrutural*, como certos cantos xamânicos, entre os índios Cuna, são capazes de tornar o parto uma experiência menos dolorosa: o canto entoado, na verdade, constituía uma linguagem para a dor. Um exemplo escandaloso e cru do que Lévi-Strauss classificou como a eficácia simbólica, a boneca de Kleber de Paula era a linguagem de sua dor: privado de sua expressão, seus gestos perdiam imediatamente qualquer fundamento. A isolação a que lhe condenavam seus companheiros não era nada, comparada à isolação de se ver separado de sua boneca. Como Celia Coplestone numa peça famosa de T. S. Eliot, Kleber de Paula também poderia perfeitamente acabar convencido de que talvez só seja possível amar aquilo que nossa imaginação cria. A proximidade totêmica com sua boneca era uma garantia ritual; exatamente como para qualquer primitivo, o totem continuava representando um refúgio para a alma escapar de suas piores ameaças. A crise de Kleber de Paula, por isso, só poderia ser explicada por James Frazer e o ensaio de Durkheim sobre o totemismo, nunca pelo Ibope. Para quem se lembrar da insistência com a qual a psicanálise clássica descrevia o caráter de substituição do pai representado por todo animal totêmico, seu desespero fica ainda mais claro: para Kleber de Paula, a boneca era um totem sagrado sobre a qual o conjunto de suas possibilidades simbólicas se esgotava. Sem saber muito bem o que era um croissant, Kleber de Paula parecia saber segredos que todos já esquecemos.

O apelido que ganhou, baseado num personagem dos *Flintstones*, é também sintomático – e bem mais justo que depreciativo.

Kleber de Paula dá mesmo a impressão de ser de outro tempo; um tempo diferente do nosso e que provavelmente não conseguimos entender muito bem por ser uma fase esquecida mas um pouco mais feliz. Assim, quando Freud afirma, no início de *Totem e Tabu*, que o homem da pré-história continua nosso contemporâneo, não poderia estar mais correto. Em sua violência instintiva e sua desconcertante, quase intolerável inocência, a biografia de Kleber de Paula talvez não seja muito diferente de *Totem e Tabu*.

Em certas ocasiões, até nosso julgamento deveria tentar parecer um pouco mais delicado.— **Sérgio Augusto de Andrade**

Entalhe em coqueiros na Caroline Island: totens são refúgios para a alma escapar de suas piores ameaças

FOTO HULTON GETTY

Ao lado, o escritor no dia 25 de novembro de 1970, durante o discurso para os soldados japoneses em defesa das tradições do país: pouco depois, cometeria o haraquiri

As máscaras de Mishima

Lançamento no Brasil de *Cores Proibidas* permite reavaliar uma vida e obra cujos segredos estão além do espetáculo do seu suicídio

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Normalmente é aconselhável desconfiar quando a reputação de um escritor está atrelada a algum evento extraliterário. Mesmo quando o autor está à altura, ou acima, de sua notoriedade, a distorção causada afeta o impacto estético da obra. Isso é evidente no caso de Yukio Mishima (1925-1970), que aos 45 anos invadiu um quartel em Tóquio, leu um manifesto em favor de uma mobilização pelas tradições japonesas e, sem sucesso com os militares, rasgou seu ventre com um sabre e, à maneira samurai, foi decapitado por um dos discípulos de sua seita — a Tanenokai, que cultuava o físico e as artes marciais. Para quem pôde, é uma sorte ter começado a ler os seus livros antes dessa morte espetacular, quando as características histriônicas de sua carreira não passavam de um elemento pitoresco atribuível a algum mal-entendido cultural. A partir de sua morte, a leitura de Mishima — pseudônimo de Hiraoka Kimitake — tem se complicado enormemente pela carga que lhe impõem fatores posteriores à sua escritura: desde a chamada revolução sexual até a forçada infantilização da cultura. Alguns críticos resolvem o problema chamando-o de "precursor". Mas isso, além de preguiçoso, é falso. De mais a mais, impede apreciar Mishima na sua justa medida.

O leitor brasileiro pode, com o lançamento de *Cores Proibidas*, iniciar uma reavaliação do escritor. Esse romance é uma obra menor, de status algo duvidoso no cânon mishimiano. A própria Marguerite Yourcenar, que em 1980 publicou um pequeno livro que é a referência crítica da obra de Mishima, se pergunta se não se deveria incluí-lo na "produção comercial" que enche pelo menos 30 dos 36 volumes da obra do escritor. *Cores Proibidas* foi publicado em folhetim num periódico japonês entre 1951 e 1953 — e dá para perceber isso. O enredo é descosido e episódico, e termina com o mais vulgar dos recursos romanescos: o herói, Yuichi, herda providencialmente uma fortuna que lhe permite afastar-se, com um sorriso, da vida dissoluta. É óbvio que a banalidade desse *happy end* tira muito da força do livro. Não se trata de uma descida aos infernos, mas de uma mera excursão aos *bas-fonds* homossexuais com passagem de volta assegurada. Como assinala Yourcenar, lembra mais os vívidos fragmentos do *Satiricon* do que as épicas danações de Jean Genet.

Um melhor paralelo talvez fosse o romance picaresco espanhol do século 16. Mas Mishima não precisava ir tão longe. Há uma tradição picaresca no romance japonês, durante o período Tokugawa, ou Edo (1603-1838), quando a sociedade nipônica sofre uma mudança parecida com a espanhola e a literatura deixa de ser apanágio de uma elite letrada. Às deliqüescências da corte imperial sucedem as aventuras socialmente ambíguas do "mundo flutuante" (*ukiyo*) das casas de gueixas, teatros e pousadas. A tradição continua com Kafu Nagai (1879-1959), uma espécie de João Antônio dos prostíbulos e bocas de fumo de ópio de Yoshiwara, um dos distritos perigosos de Tóquio. Ainda mais perto de Mishima, os primeiros textos de Junichiro Tanizaki (1886-1965) oferecem um precedente mais esclarecedor: como Mishima, seus modelos são ocidentais, os escritores "decadentes" do último terço do século 19, de Baudelaire a Oscar Wilde. E o tema homossexual já é tratado com total franqueza num romance de 1914, *O Coração*, de Soseki Natsume.

Há mais um elemento que não pode ser ignorado. Logo no início de *Cores Proibidas*, com um toque "pós-moderno", Yuichi encontra com um famoso romancista, Shunsuké, ao qual confessa seu homossexualismo e, a partir daí, passa a ser uma espécie de arma do velho escritor na sua guerra contra a sexualidade do gênero humano. O artifício, que lembra *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos, não funciona como motor de um enredo, com a desvantagem adicional de tirar toda humanidade aos personagens, que passam a ser elementos de uma vaga e confusa geometria. Mishima parece dar-se conta do problema e em determinado momento o velho escritor chama a Yuichi de "boneca vivente", acrescentando um julgamento decisivo: "E ela é moralmente frígida". Hoje sabemos que o velho escritor era nada menos do que Yasunari Kawabata (1899-1972), que em 1968 seria o primeiro japonês a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. O "decadentismo" literário de Kawabata e seu interesse pelos desvarios da sexualidade fazem dele o mentor natural de Mishima, mas ambos os escritores rejeitavam qualquer vínculo mestre-discípulo. De fato, a receita de sexualidade, crueldade e violência constitui uma das vertentes características das letras japonesas (assim como de sua cultura "pop"). Mishima estava simplesmente rendendo uma homenagem literária, mas é significativa a observação atribuída ao velho escritor. Porque a problemática essencial da obra de Mishima é que ela freqüentemente sofre de "frigidez moral". Isso fica evidente em *Cores Proibidas*, em que todas as transgressões são artificiais. Como disse Sartre, falando de Genet, é no seu "*horror ao mal*" que o mal deve descobrir o atrativo do pecado. Ora, Mishima pode descrever, com grande força, as cenas mais obscenas, brutais ou trágicas, mas o faz com a indiferença de um brilhante cirurgião para o qual o sangue, as vísceras ou os gritos de dor são apenas dados de uma situação.

Boa parte das fraquezas de *Cores Proibidas* vem do fato de que o livro é de certa maneira uma prolongação comercial de uma das obras-primas de Mishima, *Confissões de uma Máscara* (1949). Publicado dois anos antes, é o livro que lança Mishima para a fama literária, sob a proteção de Kawabata. Nesse romance transparentemente autobiográfico, Mishima proclama a sua homossexualidade, porém não como uma série de aventuras erótico-picarescas, mas como a descoberta do eu de um garoto tão sensível quanto inteligente (capaz de ejacular com a contemplação do gélido São Sebastião barroco de Guido Reni). Só na reta final de sua curta, embora prolífica, carreira Mishima atingirá a mesma densidade emocional e narrativa.

Numa *boutade* famosa, Gore Vidal disse que Mishima não passa de um autor menor porque só consegue escrever sobre ele mesmo. De fato, o narcisismo de Mishima é de um nível épico até pelos padrões patológicos do século 20. Mas a sua implacável lucidez é uma presença constante na sua obra. O narrador de *Confissões de uma Máscara*, Kochan, declara: "A partir de então eu tinha jurado lealdade incondicional ao diretor da peça chamada adolescência". Depois de ter se autodiagnosticado com tanta precisão, Mishima começa a viver cada um dos atos da peça, e é essa atitude que determina a sua "frigidez moral". Em *Cores Proibidas* Mishima tenta ir além do eu, não apenas desdobrando-se em dois personagens, mas escancarando os porões sexuais da sociedade (a palavra "cores" também significa "amores", em japonês), mostrando que nem sempre há fronteiras claras entre as suas modalidades. Assim, Yuichi descobre que seu protetor Kaburagi é secretamente homossexual, e o velho escritor Shunsuké se suicida quando percebe que está apaixonado pelo jovem.

Uma maneira de interpretar o narcisismo é como a necessidade de reconhecer o eu através de sua contemplação. No caso de Mishima essa obsessão pode ser explicada por uma multidão de dados biográficos, desde a contradição entre o modesto status social de sua família e a mística samurai – isto é, aristocrática – que uma avó algo perturbada lhe incute durante uma infância "seqüestrada" (a mãe só podia vê-lo para alimentá-lo), o contraste entre o Japão delirantemente triunfalista do pré-guerra e o Japão cinzentamente humilhado e ocupado do pós-guerra, e a confusão entre a sexualidade atribuída e a verdadeira. Como espelhos que escondem outros espelhos, essas dicotomias continuarão dominando a sua vida: o escritor célebre pelos seus escritos homossexuais que tem um lar feliz com dois filhos, o grande transgressor que escreve romances para revistas femininas, o suposto ultranacionalista que não lutou na guerra e é, sem dúvida, o mais ocidentalizado dos grandes escritores japoneses.

Mas a partir de *Confissões de uma Máscara*, a obra toda de Mishima é um longo desmentido dos condicionamentos biográficos e históricos. Com o romance *O Templo do Pavilhão Dourado* (1956) desmente até Gore Vidal, escrevendo uma história tirada dos jornais sobre um monge que destrói um belíssimo templo porque não suportava a sua beleza, assim como em 1951, com *Sede de Amar*, conta a história trágica de uma mulher infeliz. Em *O Marinheiro Que Perdeu as Graças do Mar* (1963) trata o tema da infância, em seu enfrentamento com os adultos, com uma objetividade demolidora. E em *A Casa de Kioko* (1959) volta ao tema do amor e suas múltiplas combinações. Mas num dos melhores contos de *Morte em Pleno Verão* (1961), *Patriotismo*, podemos discernir uma indicação do que viria: é a história de um oficial do exército que comete suicídio – o *seppuku*, ou *hara-kiri* – junto com a sua esposa para reivindicar os valores do Japão tradicional. É provavelmente dessa época a decisão de fazer a mesma coisa.

Marguerite Yourcenar diz, com a impagável solenidade frívola dos franceses, que o suicídio anunciado de Mishima é a sua obra-prima. A frase é boa, mas falsa. A única obra-prima digna de um escritor é necessariamente um livro. E

禁　色

悠一は河田の附合いにくさにおそれをなした。社
別する彼のやり方は、まだ社会というものを現実に
する者の蹠に接吻することすらいとわないのに、愛
ことをも許さない。この点で彼は俊輔と対蹠的だっ
俊輔は青年の有益な師ではなかった。彼の骨がら
を侮蔑する遣口と、悔恨が深まれば深まるほど現在
説くあの教理とは、悠一の青春にいつも目前の満足
て、あたかも人生のこの激湍の時期を、死のように
わせることにつとめたのである。否定は青年の本能
い。自分がかくあるところのものを、なぜ俊輔は
輔が「美」と名付けたこの青春の空虚な人工的
俊輔は青春の理想主義を奪ってわがもの。
春に苦役を課した。それは通例青年に
対のもの、そのためにはこの美青

FOTO HULTON/GETTY

Ao lado, em foto de 1970, usando uma tradicional roupa samurai: na sua personalidade, o complexo contraste entre o delírio triunfante do Japão pré-guerra e a humilhação da derrota, além da sexualidade ambígua. Acima, e nas demais páginas, trecho do original de *Cores Proibidas*

春に苦役を課した。それは通例青年に
対のもの、そのためにはこの美青年が
儀なくさせられた、あの、感性がとら
って忠実たらんとする態度であった。
なたこなたに吹き迷わす官能の力だ
種々相は、俊輔によれば、倫理の代り

Mishima posa de São Sebastião reproduzindo quadro de Guido Reni, obra pela qual tinha fixação e que é símbolo da proclamação de seu homossexualismo numa passagem do romance *Confissões de uma Máscara*

FOTO KISHIN SHINOYAMA

Mishima conseguiu escrevê-lo: é a tetralogia *O Mar da Infertilidade*, publicada entre 1965 e 1971 (o último volume é póstumo). Corre o mito de que Mishima terminou o manuscrito no dia de sua morte, mas é mais provável que se limitasse a entregá-lo a seu editor. Não importa. O fato é que queria morrer depois de escrevê-lo. O livro mostra um ciclo de complexidade monumental, em que o Japão do século 20 é retratado simbolicamente a partir de 1912. A crítica está dividida quanto a seu valor; alguns acreditam que Mishima fracassou e que o seu suicídio não deixa de ser uma confissão de impotência. Não se pode negar que a qualidade entre os volumes é desigual. O personagem central é Honda, cuja amizade com Kiyoaki, tema do primeiro romance, se prolonga em três supostas reencarnações do amigo. É razoável suspeitar que, além de diversos períodos históricos do Japão, cada reencarnação – todos personagens que morrem aos 20 anos, exceto o último – representa também diversos eus do próprio Mishima. Nas páginas finais, um dos personagens resume o ciclo assim: "Kiyoaki Matsugae sucumbiu ao amor imprevisível, Isao Iinuma ao destino, Ying Chan (a única mulher, lésbica) à carne. E você, Toru? Talvez à sensação, sem base, de que você era diferente?".

Talvez esteja nessa injustificada sensação de ser de alguma maneira diferente – pela estirpe samurai entre pequenos burgueses, pela homossexualidade, pelo gênio literário – a chave da vida e da obra de Mishima. Mas também tinha aprendido que "não há tragédia, não há gênio, não há *eleitos*". Honda termina por ter uma dessas epifanias ou iluminações do budismo Zen, que ele termina por julgar "matematicamente certo". E sua percepção final é de que as experiências mais intensas e decisivas de sua vida já foram esquecidas pelos outros e nada significam. O que antigamente, na época dos primeiros telescópios, parecia um Mar da Fertilidade, é, nos tempos que correm, um vale morto de uma Lua sem vida.

As últimas páginas da tetralogia (em *A Ruína do Anjo*), que carregam todo o peso do ciclo, justificam uma vida de escritor. Nelas Mishima consegue aquela mágica síntese que caracteriza a totalidade da literatura e da arte japonesas: o *mono no aware*, a conjunção da beleza com a melancolia de um mundo ilusório e perecível. Todas as máscaras caem: o dandismo emprestado dos "decadentes" ocidentais do século 19, o satanismo estetizante, as palhaçadas publicitárias, o japonesismo para ocidental ver, a parafernália fascistóide, o talento depreciado para ganhar dinheiro. É tentador ver no seu suicídio uma poética justificação pela morte. Só uma enormidade metafísica, poderíamos pensar, complacentemente, daria sentido a tudo. Mas isso falsificaria o significado final de sua obra, de que nada tem sentido. É possível que Mishima tivesse preferido suicidar-se com a discreta solidão de um Kawabata. É possível que a grotesca teatralidade de sua morte fosse apenas o ato final convencional da peça chamada adolescência, um indiferente gesto de cortesia para com um público que não esperava outra coisa, e que talvez não merecesse mais.

O Que e Quanto

Cores Proibidas, **de Yukio Mishima. Companhia das Letras, preço a definir**

Repressão e sexo extremados

Apesar da fachada de recato, o erotismo e a sensualidade têm uma longa tradição na arte japonesa

Por Lúcia Nagib

Falar sobre Mishima, cujo homossexualismo teve papel tão decisivo em sua vida e obra, leva a meditar sobre sexualidade e erotismo no Japão. O país que deu origem a um dos mais belos filmes eróticos de todos os tempos, *O Império dos Sentidos* (1976), nunca pôde vê-lo por inteiro. O Japão tem uma censura rígida, que já mutilou muitas obras-primas e recentemente atingiu um filme brasileiro, quando foi impedida a exibição do filme *Como Era Gostoso Meu Francês*, num ciclo em homenagem a seu diretor, Nelson Pereira dos Santos, por causa das cenas de nudez.

Aos desavisados, tal atitude pode parecer derivada de um puritanismo excessivo. Mas, na verdade, essa fachada de recato nada faz senão estimular ainda mais o culto do sexo, que não podia encontrar solo mais profícuo que o

悠一は河田の附合いにくさにおそれをなした。社会的矜持と、愛の屈辱のよろこびとを峻
別する彼のやり方は、まだ社会というものを現実に知らない若者の心を惑わした。河田は愛
する者の蹠に接吻することすらいとわないのに、愛する者が彼の社会的矜持に一指をふれる
ことをも許さない。この点で彼は俊輔と対蹠的だったというべきである。
俊輔は青年の有益な師ではなかった。彼の骨がらみの自己嫌悪と、獲得したすべてのもの

Japão. Como diz Donald Richie, o estudioso americano que adotou o Japão como pátria, ninguém sabe melhor que os pragmáticos japoneses o quanto um instinto natural pode se transformar num bom negócio. De fato, hoje, a indústria do sexo no país movimenta orçamento equivalente ao da defesa nacional.

Assim, o crime de Nagisa Oshima, diretor de *O Império dos Sentidos*, não foi mostrar o sexo ao vivo, mas escancarar ao mundo a rica cultura erótica do Japão, provocando um escândalo de magnitude internacional. Seu truque consistiu em deslocar a temática pornô do campo popular para o cinema de arte, atingindo uma camada intelectualizada que deu ao filme um destaque incomum e duradouro. Mas o sexo como arte tampouco é novidade no Japão, como diz o próprio Oshima, para quem os tabus sexuais são obra de um moralismo importado, alheio à cultura local. Segundo ele, basta olhar para a história da arte japonesa para perceber isso.

Já o primeiro romance do país, que alguns afirmam ser o primeiro do mundo, *Contos de Genji*, escrito no século 11 pela cortesã Murasaki Shikibu, se estende por várias centenas de páginas em descrições minuciosas das aventuras sexuais do herói, membro de uma nobreza ociosa e hedonista. Na era Heian (749-1184), quase toda a literatura se dedicava às intrigas e diversões da corte, pois era escrita por mulheres que permaneciam alheias ao mundo masculino das guerras e do comércio. Poemas, crônicas, diários e romances dessa era e também da Kamakura (1185-1333) dão conta de práticas como a poligamia, a poliandria, a sodomia, o incesto, a pedofilia e o homossexualismo com uma naturalidade impensável nos dias de hoje.

As religiões importadas da China e da Índia e mais tarde o rígido sistema dos samurais, desenvolvido na era Tokugawa (1600-1867), quando o Japão se fechou para o resto do mundo, vieram reprimir essa cultura, que no entanto continuou a se desenvolver de forma subterrânea. O célebre romancista Ihara Saikaku (1642-1693) retomou e depurou toda a literatura erótica do passado e, a seguir, as gravuras *ukiyo-e*, de mestres como Utamaro e Hokusai, retrataram o universo das prostitutas e dos atores de teatro com uma criatividade de fazer inveja aos aborrecidos pornógrafos atuais.

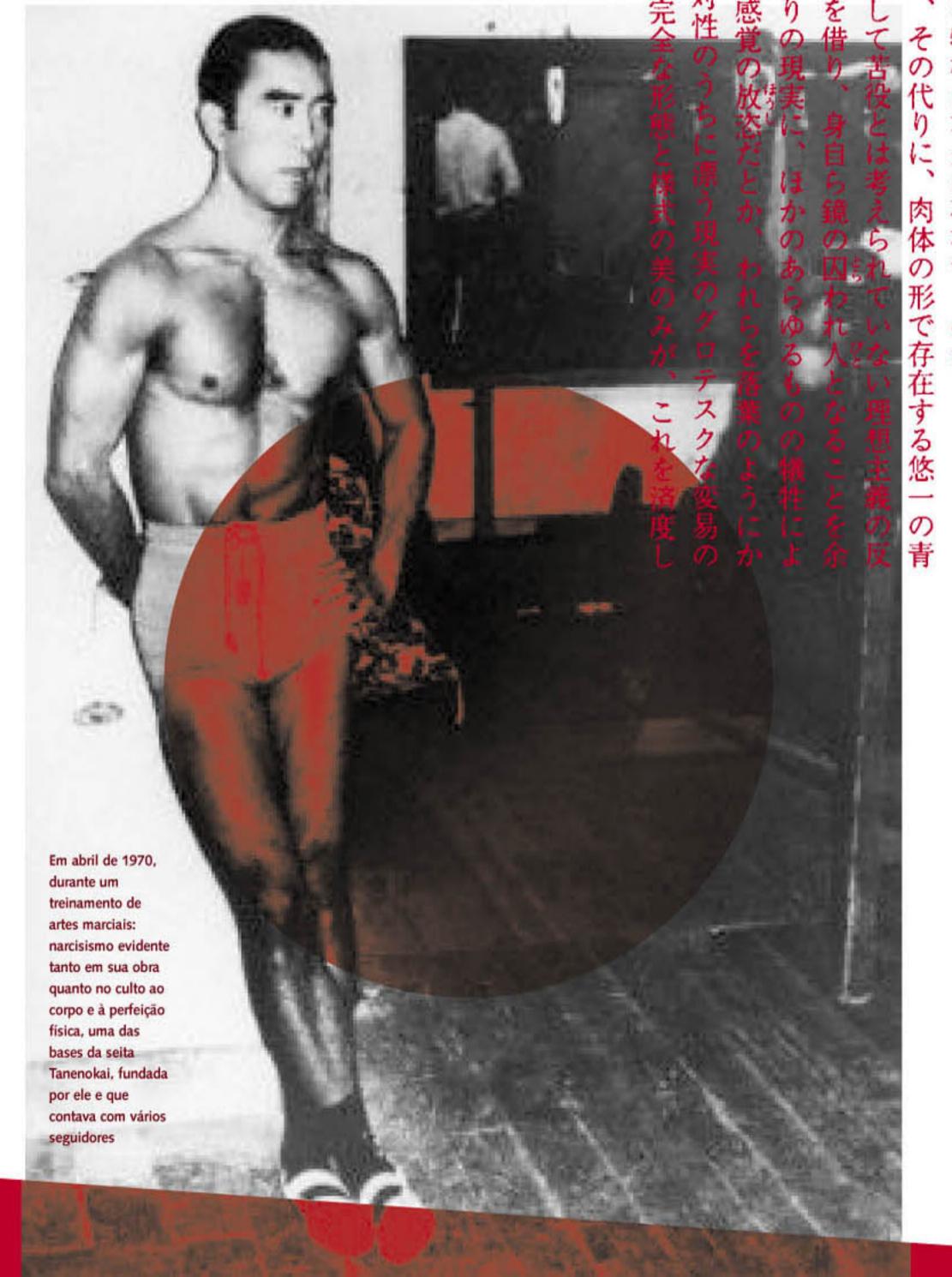
Entre os próprios samurais, tanto quanto entre os monges budistas, o homossexualismo, freqüentemente enaltecido (ou disfarçado) como amizade e lealdade entre pessoas do mesmo sexo, era prática comum, como também apontou Oshima em seu último filme, *Tabu* (2000). Ian Buruma afirma mesmo que por muitos séculos, no Japão, o homossexualismo tem sido não apenas tolerado, mas estimulado como uma forma mais pura de amor. Num país em que a tradição são os casamentos arranjados por interesse econômico e as diversões exercidas por profissionais do sexo (gueixas ou simples prostitutas), a ligação afetiva entre os homens (ou, numa variante, entre as mulheres) pode realmente aparecer como o único verdadeiro amor.

Tal visão é compartilhada mesmo pelo circunspecto Akira Kurosawa, que não se cansou de retratar mestres adorados por seus discípulos e vice-versa, personagens que chegavam a sacrificar a própria vida em nome da lealdade. Que essa amizade extremada chegava ao sexo foi freqüentemente insinuado pelo cineasta — e muitos críticos já apontaram, por exemplo, o deleite da câmera em filmar as nádegas nuas de Toshiro Mifune em *Os Sete Samurais* (1954). De resto, em sua comovente autobiografia *Relato Autobiográfico* (Estação Liberdade), Kurosawa confessou uma inclinação homossexual na juventude, toda ela dominada pela ética do samurai.

A sofisticação com que a estética homoerótica é cultivada no Japão chama a atenção de qualquer visitante. Quem não se admira, por exemplo, com os *onnagata*, os homens que interpretam papéis femininos no teatro *kabuki* com uma precisão da gestualidade de que poucas mulheres seriam capazes? Ou de seu espelho, o *takarazuka*, um teatro feito apenas por mulheres que, por sua vez, interpretam papéis masculinos de derreter corações de ambos os sexos? Em *Tabu*, de Oshima, o protagonista é o típico *bishonen*, o belo efebo que, tal como em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, leva os homens maduros à perdição. Esse personagem, ao mesmo tempo fascinante e nefasto, tem uma longa tradição na literatura japonesa, desde *Kokoro*, de Soseki Natsume, a *Cores Proibidas*, de Yukio Mishima.

A história real de Sada Abe, a heroína de *O Império dos Sentidos*, que estrangulou e emasculou o amante numa noite de sexo, ocorreu em 1936, no auge da militarização do Japão. A intenção de Oshima, ao retratá-la, era mostrar a sobrevivência no Japão de uma cultura erótica ancestral mesmo num período altamente repressivo. Donald Richie conheceu a verdadeira Sada que, ao sair da prisão, foi trabalhar num bar no centro de Tóquio. No livro de crônicas *Retratos Japoneses*, Richie narra como Sada representava seu crime para os fregueses do bar, envergando um quimono de época e ameaçando-os com o olhar. Os homens da platéia protegiam as partes e riam, demonstrando uma aprovação tácita daquele ato de amor extremo que um dia levara à morte. Em que outro lugar do mundo poderiam vida e sexo estar mais unidos — e assumidos? ■

FOTO AFP

Em abril de 1970, durante um treinamento de artes marciais: narcisismo evidente tanto em sua obra quanto no culto ao corpo e à perfeição física, uma das bases da seita Tanenokai, fundada por ele e que contava com vários seguidores

LITERATURA PARA OLHAR

Andrea de Carlo, um dos escritores contemporâneos de maior sucesso na Itália, lança no Brasil *Trem de Nata*, romance que se sustenta ostensivamente nas imagens e nas descrições minuciosas

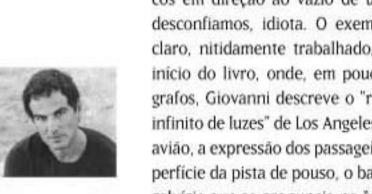
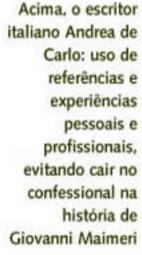
Por Almir de Freitas

Ilustrações Andrés Sandoval

Quando se fala em gerações, registram-se automaticamente décadas, senhas rápidas para a identificação de certos valores, atalhos para classificações rápidas, parâmetros que, em literatura, permitem uma familiaridade mínima com símbolos, estilos e, às vezes, algumas mistificações de época ou de nacionalidade. Muito diferente é o caso do milanês Andrea de Carlo, que não se deixa facilmente rotular por esse caminho com *Trem de Nata*, livro com que estreou como romancista, em 1981, e é lançado agora no Brasil com a presença do próprio autor, durante a Bienal Internacional do Livro de São Paulo. Refratário tanto a esse tipo de recorte quanto àquele que se refere à própria tradição literária italiana, Andrea de Carlo espelha mais sua história pessoal, o que, ao mesmo tempo em que evita as chatices do confessional, abre caminho para um estilo único, ostensivo e às vezes violentamente imagético, como se a sua literatura fosse para ser vista, não lida.

Não por acaso, De Carlo foi fotógrafo e assistente de direção de Michelangelo Antonioni e Federico Fellini antes de estrear na literatura, com narrativas que não chamam grande atenção pela história em si. De fato, *Trem de Nata* é um caso peculiar em que a forma se sobrepõe ao conteúdo, ou melhor, a forma *torna-se* conteúdo, realizando – modestamente, que seja – um dos sonhos mais caros dos teóricos da arte. É verdade, não há nada de excepcional na história de Giovanni Maimeri, que sai de Milão para tentar a vida na Los Angeles (como aliás o fez o próprio De Carlo) de mexicanos e celebridades, numa curiosa mistura de *La Dolce Vita* com *O Grande Gatsby*. Em sua trajetória, Giovanni começa vivendo de favor numa casa embaixo de uma barulhenta *freeway* e termina dando aulas de italiano para uma estrela de cinema chamada Marsha Mellows. De um ponto a outro, numa trama em que personagens surgem e desaparecem subitamente, o que se destaca mesmo é uma experiência radical de descrição obsessiva e minucio-

A multiplicidade de signos como caminho para expressar um subtexto impronunciável, que apenas se sugere na sucessão de imagens de uma Los Angeles feia e de calor sufocante

Acima, o escritor italiano Andrea de Carlo: uso de referências e experiências pessoais e profissionais, evitando cair no confessional na história de Giovanni Maimeri

sa, criando uma narrativa que, no entanto, se fecha rapidamente, como se fossem descrevendo círculos concêntricos em direção ao vazio de uma vida, desconfiamos, idiota. O exemplo mais claro, nitidamente trabalhado, está no início do livro, onde, em poucos parágrafos, Giovanni descreve o "reticulado infinito de luzes" de Los Angeles visto do avião, a expressão dos passageiros, a superfície da pista de pouso, o banheiro, a calvície que se pronuncia no "espaço livre acima da linha da sobrancelha" diante do espelho do saguão do aeroporto.

É nesse tipo de percurso descritivo que o protagonista e as pessoas à sua volta ganham forma; na experiência de olhar, de *registrar* fisicamente, que nascerá a ação e a narrativa. Não por coincidência Giovanni Maimeri é fotógrafo, como o próprio Andrea de Carlo. Nesse universo quase atemporal, a realidade se apresenta por meio de instantâneos, em que a complexidade psicológica do protagonista não é declarada, apenas sugerida. Na câmera mental que o separa do mundo, vemos seu mau humor evidente diante da feiúra e no desconforto da poluição e do calor sufocante de Los Angeles; sua hostilidade na hostilidade dos circundantes; sua ambição na ambição desagradável que impregna a cidade; sua preocupação com o sucesso e o dinheiro na preocupação de outrem. Em contrapartida, quase todos os personagens são detestáveis, como ele mesmo se mostra detestável no mais das vezes. Não faltam mulheres gordas, figuras grotescas em Malibu, senhores suburbanos em Pasadena, mas também não deixam de ser observados os jardins de Beverly Hills ou a vista de Hollywood.

Na maioria das vezes, sua descrição é quase fria, transmitida com sensações que vão do distanciamento ("Não entendia bem o porquê, mas parecia que eu via a cena toda através de um vidro; não conseguia tocar em nada") ao estranhamento ("Eu olhava para Marsha Mellows a trinta centímetros de distância e me parecia ver só suas fotografias; colocadas em sucessão para criar uma idéia de movimento. Olhava para estas fotografias de frente, de viés e de perfil"). Sua gama de imaginário visual é vasta, como um *voyeur* dotado de todas as ferramentas. Às vezes, imagina-se vendo sem estar sendo visto; noutras inverte o jogo: quando olham para ele (normalmente em uma posição ridícula ou tensa), descreve a reação dos assistentes. E, com freqüência, enxerga-se de fora: "Via uma dezena de imagens de mim mesmo em Los Angeles, em papéis diferentes, mas sempre do outro lado das cercas e portões que eu ia espiar todos os dias".

Igualmente recorrentes são as descrições puras, às vezes extremadas: "Cormàl foi até a mesa, deu sutilmente um passo à frente. Estava na ponta dos pés, longitudinal em relação à mesa: olhava fixamente um ponto no espaço entre o menu e as cabeças dos clientes". Ou então: "Em determinado instante, virou-se completamente para o meu lado, com o tronco a sessenta graus em relação ao eixo das pernas". Em meio a tudo isso, os personagens parecem por vezes mudos, tamanho é o silêncio que existe quando se encontram. As imagens são entrecortadas por diálogos banais. Nesse sentido, a narrativa é econômica, edita a comunicação ao mínimo, reduzindo-a quase que a expressões fáticas: não interessam. No mais das vezes, também os diálogos parecem estar sendo vistos de fora, apêndices incômodos das ações como "Disse 'Tracy. Diga ao Ron para descer'" ou "Falou 'bem, vamos indo, vamos indo'" ou, ainda, quando quase se aproximam do nada: "Disse algumas vezes 'Você está muito bem'. Respondi 'Vocês também estão muito bem'".

Está certo, às vezes causa certa impaciência. Mas De Carlo está longe de ser gratuito, há uma lógica no seu estilo, um caminho que se delineia com precisão. Ver, registrar é a marca de sua relação com o que o circunda, no entanto, não é apenas a descrição pura que salta do texto, mas também o subtexto impronunciável que se extrai da sucessão de imagens, que exprime sobretudo (sem que seja usado um único adjetivo para isso) o tédio, a lentidão das coisas, a paralisia e, num outro contexto, a ansiedade, a expectativa e a euforia. Aos poucos, a banalidade da história deixa entrever seus propósitos, provoca o leitor. Longe de sociologias, morais, gerações ou tradições literárias, o indivíduo que surge é aquele que convive continuamente com milhares de signos que o rodeiam, continuamente afetando-o de algum modo difuso, mas que fazem sentido nas alegrias, tristezas ou mesmo na indiferença de sonâmbulos num mundo que exige certa dose de dureza, cinismo e hostilidade.

O Que e Quanto

Trem de Nata, de Andrea de Carlo. Tradução de Alessandra Paola Caramori. Berlendis & Vertecchia, 248 págs. R$ 31

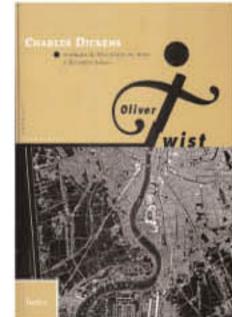
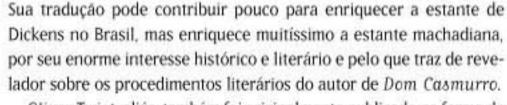
FOTO DIVULGAÇÃO

Imitação de equívocos

Tradução inacabada de Machado de Assis de *Oliver Twist* é completada seguindo a pouca fidelidade ao texto original de Dickens. Por Luciano Trigo

Em 1870, aceitando um convite do extinto diário carioca *Jornal da Tarde*, o jovem Machado de Assis iniciou a tradução do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens, para publicação no jornal na forma de folhetim. Abandonou o trabalho pela metade, e hoje o texto, raramente citado, ganha nova edição pela editora Hedra (376 págs., R$ 37), que convidou Ricardo Lísias para "completar" a tradução, pretendendo se aproximar do estilo – e dos equívocos – de Machado, que tomou grandes liberdades em relação ao original. Sabe-se hoje, aliás, que Machado recorreu à versão francesa do livro, de Gérardin, que já era bastante modificada (a edição inglesa da biblioteca machadiana é de 1880, posterior à francesa, de 1870, ano em que fez a versão em português).

Quando se exalta o Machado tradutor, as referências recorrentes são as poesias – como sua versão de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe – e outro clássico, este em língua francesa: *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo, além de sua versão para o francês de *O Brasil Pitoresco*, de Charles Ribeyrolles. Por ser dirigido a um jornal, o caso de *Oliver Twist* é atípico. Machado de Assis definia o folhetim como "a fusão admirável do útil com o fútil, o parto curioso e singular do sério consorciado com o frívolo". Com uma aguda "consciência de gênero", mais que atender às necessidades específicas do folhetim, Machado – ainda distante do prestígio da maturidade – atendia às suas próprias necessidades como artista criador, chegando ao cúmulo de inserir intervenções ausentes no original inglês, "para aguçar o espírito do leitor".

Da mesma forma, suavizou ou simplesmente eliminou as passagens mais cruéis, para adequar o texto ao gosto do público e à agilidade própria do jornal, cortando parágrafos inteiros ou reduzindo-os a duas ou três frases. Em outros trechos, revelou certo desleixo, com repetições de palavras e outros equívocos. É claro que, em se tratando de Machado de Assis, todos os pecados passam para segundo plano. Sua tradução pode contribuir pouco para enriquecer a estante de Dickens no Brasil, mas enriquece muitíssimo a estante machadiana, por seu enorme interesse histórico e literário e pelo que traz de revelador sobre os procedimentos literários do autor de *Dom Casmurro*.

Oliver Twist, aliás, também foi originalmente publicado na forma de folhetim, entre 1837 e 1839, nas páginas do *Bentley's Miscellany*. Já o sugere a narrativa rocambolesca, uma sucessão contínua de aventuras temperadas por recursos típicos do "efeito de suspense" que o gênero exigia. A história do menino pobre que foge de ladrões e tenta desvendar o mistério de sua origem foi sendo gestada à medida que era publicada – e serviu para Dickens exorcizar os fantasmas de sua infância, marcada pela miséria e pela prisão do pai, e denunciar a violência e a indiferença da sociedade vitoriana em relação aos excluídos.

Mesmo que Ricardo Lísias afirme que não teve intenção de imitar o estilo machadiano, completar um trabalho deixado inacabado por Machado de Assis é uma iniciativa que traz inerente uma enorme pretensão, mesmo que se trate de uma tradução. Pois, como o próprio Lísias reconhece na introdução, Machado não era um tradutor convencional, mero coadjuvante do texto original; ele cortava, acrescentava ou condensava sem a menor reverência à letra do clássico de Charles Dickens. E Lísias toma as mesmas liberdades, cortando e alterando diversos trechos da metade final do romance segundo a sua própria interpretação do que teria feito Machado (que, aliás, revelou humildade ao escrever, em carta ao editor do jornal: "Eu fazia esse trabalho com mais vontade que aptidão").

Ocorre que Lísias não é Machado. Seria mais interessante publicar somente o texto inacabado de Machado de Assis, até aqui pouco acessível aos leitores, e aprofundar as interessantes questões levantadas no breve texto introdutório. Por exemplo, a sugestão de que o contato com a obra de Dickens foi determinante para a redação subseqüente do romance *A Mão e a Luva*, em que se identificam convergências estruturais e temáticas com *Oliver Twist*. Mas pretender concluir o que Machado deixou inacabado compromete gravemente o que o projeto tem de positivo.

Ao lado, da esq. para a dir., Dickens, capa da edição de *Oliver Twist* e o jovem Machado: nova criação

POR DANIEL PIZA

O FAROLEIRO E AS TREVAS

Em *Diário do Farol*, João Ubaldo Ribeiro tenta construir uma teologia do Mal por meio de um personagem que, no entanto, se perde no esquematismo

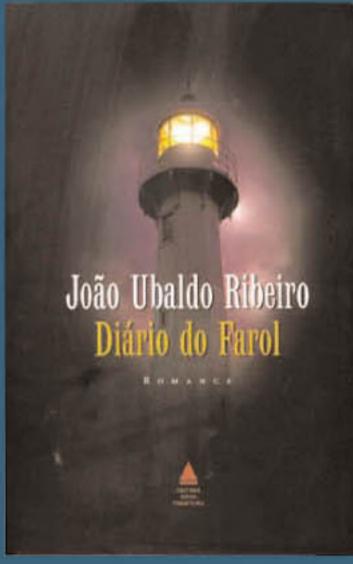
O personagem do faroleiro é, por motivos óbvios, comum na literatura. No Brasil, para dar um só exemplo, está num conto famoso de Monteiro Lobato no pioneiro *Urupês*. No cinema ele também ressurge bastante, como em *A Ostra e o Vento*, de Walter Lima Jr. O faroleiro é solitário e, ao mesmo tempo, socialmente necessário, uma espécie de Robinson Crusoe com obrigações fixas. Foi pensando nisso que João Ubaldo Ribeiro escreveu seu mais recente livro, *Diário do Farol*, com o subtítulo *Romance*, embora esteja tecnicamente mais próximo de uma novela, pelo número reduzido de personagens e pelo tema concentrado. Mas provavelmente o subtítulo é uma ironia, já que a história se parece muito mais com um anti-romance.

Seu faroleiro conta uma história que poderia ser de sofrimento e revolta. Hamlet invertido, acha que o pai matou a mãe para ficar com a cunhada e decide se vingar, sem tempo para considerações sobre a inconfiabilidade da natureza humana, tema que já está na epígrafe do livro ("Não se deve confiar em ninguém"). Sua opinião é a de que o ser humano aposta num "voluntarismo animalesco" para não enxergar sua solidão inelutável e de que o mundo não precisa ser mudado: "Não pretendo mudar nada no mundo. Pretendo, aliás, contribuir para deixá-lo como está, ele é perfeito".

Embora para ele Bem e Mal sejam a mesma coisa, decidiu "que seria para sempre mau". E, embora não tenha "inclinação para o sexo", pratica o ato – em todas as suas variantes e com total autocontrole – durante todo o livro. Por isso mesmo pode ser cru a seu respeito: "Eu beneficiei muitos maridos ao enrabar as mulheres deles ou convencê-las a deixar que gozasse em suas bocas, pois elas, que antes se recusavam a fazer isso com os maridos, passaram a permiti-lo".

O narrador cursa seminário e se torna padre influente, enquanto pratica todos os pecados capitais. Mas não espere que sua teologia do Mal seja fundamentada em pensamentos. O texto é escrito com pulso solto, sofrendo do excesso de vírgulas e até redundâncias, e o personagem central jamais é "humanizado", mesmo no momento em que se apaixona e começa a sentir ciúme. Nada contra caricaturas, mas certamente ele seria um personagem ainda mais forte e diabólico se tivesse um pouco mais de sofisticação intelectual.

Certa pretensão aparece no livro quando o futuro faroleiro passa a colaborar com o regime militar brasileiro, encarnando um Torquemada, e aí a aproximação entre a sodomia dos padres e a inquisição política poderia causar alguma polêmica. Ele diz coisas como: "O coronel acabava de me convocar para uma guerra santa, uma verdadeira cruzada". Mas o livro carece de recheio histórico, e a trama na verdade é um lugar-comum, a do torturador que tem a chance de torturar a ex-amada. Não é chocante como pensa ser.

O problema parece estar no *parti pris* do escritor, que vai se revelar quase no fim do romance. "Brincávamos de revolucionários", diz o narrador, infiltrado num aparelho subversivo, "mas os órgãos de segurança não brincavam." Ah, então a luta armada no Brasil era uma brincadeira? Algumas páginas adiante e ele diz que era um prazer "ser tido como herói nos dois lados opostos". Ah, então existem dois lados – e no meio, portanto, nada? É o velho caso do esquematismo que se autodevora. Parece que, para João Ubaldo Ribeiro, o Mal se manifesta quando se nega a existência de uma divisão entre Bem e Mal. Não é tão simples assim.

Acima, capa do livro e seu autor: caricatura e redundâncias

Diário do Farol, de João Ubaldo Ribeiro. Nova Fronteira, 304 págs., R$ 25

FOTO EDUARDO SIMÕES

	Meu Michel	Prólogos	Como Ser Legal	Thérèse Desqueyroux	Olha para o Céu, Frederico!
TÍTULO	**Meu Michel** Companhia das Letras 304 págs., R$ 33	**Prólogos** Bertrand Brasil 192 págs., R$ 25,50	**Como Ser Legal** Rocco 308 págs., R$ 35	**Thérèse Desqueyroux** Cosac & Naify 187 págs., R$ 33	**Olha para o Céu, Frederico!** Rocco 120 págs., R$ 16
AUTOR	Nascido em Jerusalém em 1939, **Amós Oz** é o melhor escritor contemporâneo de Israel, com obras como *Não Diga Noite*, *Fima*, *A Caixa Preta* e *O Mesmo Mar*. Atualmente vive em Arad, onde leciona Literatura e milita pela paz entre israelenses e palestinos.	Prêmio Nobel em 1971, o chileno **Pablo Neruda** (1904-1973) tem entre suas principais obras *Canto Geral* e *Os Versos do Capitão*. Foi candidato à presidência pelo PC em 1970, mas renunciou em favor de Salvador Allende. Morreu poucos dias após o golpe militar.	Nascido em 1957, o britânico **Nick Hornby** é um dos mais populares escritores da sua geração, grande parte pela adaptação para o cinema de seus romances *Febre de Bola*, *Um Grande Garoto* e *Alta Fidelidade* (este pelo diretor Stephen Frears).	**François Mauriac** (1885-1970) foi um dos mais importantes escritores e ativistas franceses do século 20, recebendo, em 1952, o Prêmio Nobel de Literatura. Entre suas poucas obras traduzidas para o português estão *O Beijo do Leproso*, *Genitrix* e *O Nó de Víboras*.	Formado em Direito, o jornalista, cronista e romancista carioca **José Cândido de Carvalho** (1914-1989) consagrou-se com *O Coronel e o Lobisomem* (1964), romance que, ao lado de outros, lhe valeu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, em 1973.
TEMA	Na década de 50, Hana Gonen relata seus sonhos e contrasta sua vida com a do marido pragmático, o geólogo Michel Gonen, expondo os abismos entre um casal de classe média israelense.	Reunião de prólogos e apresentações de livros seus e, sobretudo, de outros autores, com quem o autor mantinha afinidade ou admirava, muitos deles pouco conhecidos.	À beira do divórcio, a "boa" Katie Carr assiste perplexa à transformação do marido ranzinza, David, que, após conhecer um certo dr. BoasNovas, passa a ser um caso patológico de bondade.	Na pequena cidade de Argelouse, a personagem Teresa (mantida Thérèse no título) repassa sua vida após ser acusada, e considerada inocente, de tentar envenenar seu marido.	A vida de Frederico Meneses – senhor de engenho de açúcar no século 19 na cidade fluminense de Campos de Goitacases – contada retrospectivamente pelo seu sobrinho Eduardo de Sá Meneses.
POR QUE LER	Publicado em 1968, o romance – o segundo do autor – explora com habilidade as tensões sociais de Israel por meio da percepção subjetiva da narradora e das contradições do indivíduo.	Na diversidade de conteúdo. Os textos traçam um pequeno perfil do autor, seja pelas suas técnicas de escrita, seja pela explicitação de suas posições estéticas e políticas.	No seu bom humor, Hornby consegue fugir da gratuidade e da gravidade ao abordar relacionamentos, encanações individuais e comportamentos da classe média universitária.	O romance espelha todas as características que marcaram a obra do autor, que, católico, explorava por meio de personagens complexos os temas da culpa e da redenção.	Pelo estilo característico do autor, que, despojado de minúcias descritivas e de longas perorações históricas, investe numa linguagem mais concisa, elegante e bem-humorada.
PRESTE ATENÇÃO	No papel simbólico desempenhado pela cidade de Jerusalém no imaginário de Hana, ao mesmo tempo metáfora difusa de sua vida e referência de suas relações com os outros.	Nos (pouco usuais) prólogos redigidos totalmente em versos, ou mesmo em alguns textos de prosa curtos que, pelo seu ritmo, mostram a intensidade da poesia de Neruda.	Na rapidez da narrativa e na facilidade com que o autor intercala – freqüentemente usando parênteses – falas, memórias, pensamentos e observações laterais da narradora.	Em como o autor traça, tanto em pequenas descrições do ambiente quanto na caracterização das mesquinharias pessoais, um retrato impiedoso da burguesia provinciana de sua época.	Na complexidade da personagem central, um homem que, tido como tolo por todos em contraste com um fazendeiro rival, se revela muito mais perspicaz na condução dos negócios.
EDIÇÃO	Traduzido do hebraico por Milton Lando e no padrão das obras do autor publicadas pela editora.	Com tradução de Thiago de Mello e indicação das fontes e datas em que os textos foram escritos.	Tradução de Paulo Reis. A capa é inteiramente igual à da edição inglesa.	Tradução e prefácio de Drummond, e o texto *O Romancista e Seus Personagens*, de Mauriac.	Nas cores, fontes do título e ilustração, a capa acaba mais suja do que a rusticidade pretendida.
TRECHO	"*Velhos vendedores ambulantes percorrem as ruas de Jerusalém. (...) Seus rostos não são iluminados por uma luz interior. Um ódio surdo os rodeia. Velhos mascates. Artesãos esquisitos vagueiam pela cidade. Estranhos. Conheço-os há muitos anos, suas caras, suas vozes. Quando tinha cinco anos, seis, tremia de medo deles.*" (pág. 117)	"*Cumprindo com meu ofício/ pedra com pedra, pluma a pluma,/ passa o inverno e deixa/ lugares abandonados,/ habitações mortas:/ eu trabalho e trabalho,/ devo substituir/ tantos olvidos,/ encher de pão as trevas,/ fundar outra vez a esperança.*" (pág.63. trecho de *A Minhas Obrigações*, de *Navegaciones y Regresos*, de Neruda, Buenos Aires, Losada, 1959)	"*Arranco as cédulas da mão do menino. Um casal de transeuntes, portando um programa da peça do Stoppard, pára ao me ver tomando dinheiro de um desabrigado; sinto vontade de dizer a eles que sou médica. David toma o dinheiro de mim, entrega tudo ao menino novamente, e tenta me arrastar pela rua. Eu resisto.*" (pág. 72)	"*Teresa não refletiu, não premeditou nada, em nenhum momento de sua vida. Nenhuma virada brusca; deslizou por uma ladeira invisível, a princípio lentamente, depois mais veloz. A mulher perdida desta noite é o mesmo ser jovem e radioso dos verões de Argelouse, para onde volta agora, fugitiva e sob a proteção da noite.*" (pág. 34)	"*Até os santos de meu tio eram atolados de açúcar. O lampião da sala adormecia os móveis, as pessoas. E a noite me trazia novamente os santos, os milagres que padre Hugo contava. (...) Eu acreditava. Meus sonhos eram recheados de invenções de montanhas de ouro, de vozes de animais, de mandacarus que espetavam a carne dos mártires.*" (pág. 23)

	Cais	A Gaiola de Faraday	Da Dificuldade de Ser Cão	A Crítica Literária	Uma Mente Brilhante
TÍTULO	**Cais** Editora 34 128 págs., R$ 17	**A Gaiola de Faraday** Rocco 132 págs., R$ 25	**Da Dificuldade de Ser Cão** Companhia das Letras 144 págs., R$ 23,50	**A Crítica Literária** Difel 200 págs., R$ 21	**Uma Mente Brilhante** Record 503 págs., R$ 43
AUTOR	Nascido em Santos em 1958, o poeta e artista plástico **Alberto Martins** obteve notoriedade nas duas áreas, expondo suas obras no Brasil e no exterior e publicando livros como *Poemas*, *A Floresta e O Estrangeiro* e o infanto-juvenil *Goeldi: História do Horizonte*.	O jornalista e escritor **Bernardo Ajzenberg** nasceu em São Paulo em 1959, e é autor de *Variações Goldman*, romance também publicado pela Rocco, além de vários contos. Atualmente exerce o cargo de ombudsman do jornal *Folha de S.Paulo*.	Nascido em 1919, o jornalista e escritor francês **Roger Grenier** foi colaborador de Albert Camus na revista *Combat*. Entre suas obras estão *Les Monstres* (1953), *Ciné-Roman* (1972), *La Folie* (1982) e *Partita* (1991), além de contos, ensaios e roteiros de tevê.	Doutor em Literatura Francesa, **Jérôme Roger** é professor da Universidade de Poitiers. Publicou o ensaio *Henri Michaux – Poésie pour Savoir*, além de vários artigos nos periódicos franceses, entre eles o *Les Temps Modernes*.	Professora da Universidade de Columbia, a jornalista e economista **Sylvia Nasar** nasceu na Alemanha, mas foi criada entre Nova York, Washington e Ancara. Recebeu o National Book Critics Circle Awards por *Uma Mente Brilhante*, também indicado ao Pulitzer.
TEMA	As múltiplas visões da paisagem específica do mar constituem o eixo dos poemas – a maioria pequenos – do livro, escrito e ilustrado pelo próprio autor entre 1989 e 2001.	Depois do suicídio de um amor de juventude e de perder o emprego, o engenheiro civil Enzo abandona família e vai para as ruas enfrentar uma nova mas ainda difícil vida.	Quarenta pequenos relatos em que o autor mescla a paixão pelos cães e pela literatura, construindo uma história de grandes artistas e suas relações afetivas com os animais.	Exposição e análise das várias formas de abordagem crítica das obras literárias surgidas ao longo da história, desde as noções aristotélicas até as da psicanálise e da semiótica.	A história do matemático John Forbes Nash, que durante quase toda a vida sofreu de esquizofrenia. Em 1994, foi um dos vencedores do Prêmio Nobel de Economia pelo seu estudo sobre a chamada teoria dos jogos.
POR QUE LER	A poesia do autor possui um estilo que exige muita habilidade ao conciliar impressões subjetivas – sons, memórias e sensações – com a percepção visual do espaço em torno.	O romance recupera em parte uma linhagem da ficção brasileira contemporânea que centra os conflitos pessoais num cenário ostensivamente urbano.	Além de original, o livro traça um painel leve e bem-humorado da presenças de cães de várias raças – e índoles – nas obras e nas vidas de intelectuais vistos sempre por outros ângulos.	Claro sem ser simplista, didático sem se limitar ao simples enunciado de preceitos teóricos, o livro funciona como um guia para estudos mais aprofundados.	A biografia traz uma história quase que completamente diferente da contada pelo filme homônimo – grande vencedor do Oscar deste ano –, que omite fatos pouco românticos da vida de Nash.
PRESTE ATENÇÃO	Na série de referências literárias e históricas utilizadas pelo autor na composição de alguns poemas – de Hans Staden a Rudyard Kipling e Arthur Rimbaud.	Na relação (essa sim recorrente na literatura) entre o protagonista e seu irmão mais velho, Júlio, um professor universitário que serve como contraponto à personalidade de Enzo.	Em como o autor não se limita a contar histórias curiosas (embora elas sejam boas), mas busca também reconstruir cenários, fragmentos de vidas e sentimentos obscuros.	Na atenção dada pelo autor à contextualização histórica das escolas de crítica, mostrando que elas estão intimamente ligadas aos movimentos literários que foram surgindo.	Na relação bem explorada entre as obsessões pessoais do matemático com o contexto político da época para a caracterização de sua doença, o que é radicalmente alterado no filme.
EDIÇÃO	Bem cuidada, embora as ilustrações fiquem um pouco espremidas pelo formato compacto.	A capa fica dividida entre o grafismo puro e a ilustração algo obscura do título.	Traduzido por Lucia Maria Goulart Jahn. Acompanha uma lista das obras citadas nos textos.	Com os requisitos básicos acadêmicos: notas e bibliografia, além de um quadro cronológico.	Com notas, bibliografia sobre o assunto e índice remissivo, indispensável para uma biografia.
TRECHO	"*Namorou outra vidas/ como se esta não bastasse/ e em sua mochila de apetrechos/ transportou vários excertos/ de outros corpos/ reinventados de cor./ No meio da chuvarada/ despiu o guarda-chuva e as galochas/ – ah, a inutilidade de um livro-caixa de paixões!/ como se a vida desse ouvidos/ a perdas, enganos.../ Viver é amar – entre estranhos.*" (de *Uma Temporada no Temporal*, pág. 113)	"*(...) Enzo parecia viver sua pior fase. Variava de humor, dava mostras de grosseria. Na família o consideravam homem fino; o educado, o sóbrio. Sempre bateu o primogênito em polidez. No último dia em que visitou Júlio e Mariza, estava irreconhecível. Naquela tarde, justamente, ele começou a se dar conta de que algo deslocara cada uma das chaves do corpo do irmão.*" (pág. 28)	"*Não são apenas os misantropos que buscam a companhia dos cães. O amor dos animais pode também ser a manifestação de um insaciável amor pela vida. Não acho que Picasso detestasse o gênero humano. Ele tinha muitos amigos. Adorava as mulheres. Mas, segundo Brassaï (...), os animais eram 'tão indispensáveis ao seu lado quanto uma presença feminina'.*" (pág. 127)	"*Aos olhos de Sartre, filósofo da existência, não concebendo o homem, pois, de outra forma senão pela e na responsabilidade total de seus atos, não existe literatura que possa se pretender (...) fora da história. Daí a postura de manifesto de seu primeiro ensaio sobre a literatura: 'A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e ninguém possa se dizer inocente'.*" (pág. 156)	"*(...) a autoridade militar de Genebra enviou uma carta a Berna dizendo que 'ele está renunciando a seu passaporte americano pela única razão de não querer ser convocado para o exército dos Estados Unidos, nem prestar seus serviços (...), temendo que sua colaboração possa ajudar as autoridades de seu país a manterem a guerra fria ou a se prepararem para a guerra'.*" (pág. 335)

1900
O molde parisiense

O Rio exibe parte do acervo da Exposição Universal de 1900, que ilustra o espírito da virada do século da perspectiva de Paris. Por Rafael Cardoso

Paris foi e é uma cidade especial de muitas maneiras. Na virada do século 19 para o 20, por exemplo, é a capital eletrificada de uma gloriosa burguesia que se promove com a Exposição Universal de 1900, criada para mesmerizar o mundo com feitos de arte e de tecnologia. Erguem-se o Petit e o Grand Palais, a nova ponte Alexandre 3º e a Torre Eiffel. É essa a cidade que poderá ser vista na exposição Paris 1900, *que o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro inaugura dia 20, com cenografia de Gláucio Campello. São 160 objetos e obras de arte do Museu do Petit Palais, entre quadros de Renoir e de Cézanne, fotografias de Nadar, esculturas de Sardou e estampas de Lautrec. "O retrato de Ambroise Vollard feito por Cézanne, o de Sarah Bernhardt, por Clairin, e a escultura* L'Amour et Psyché, *de Rodin, são obras-primas, em torno das quais há outras que permitirão ao espectador evocar a Paris de 1900", diz Gilles Chazal, curador do Petit Palais. É a cidade a vedete da mostra, retratada em fotografias, cartazes e cenas do dia-a-dia, sob o pincel de Bartholomé, Avy, Blanchon, Jeanniot e Pelez de Cordova. Sarah Bernhardt, símbolo de um novo conceito de mulher e de artista que prenuncia o* star system *do cinema, ganha uma sala especial. A mulher francesa, por sinal, tem destaque na mostra e está representada nos óleos de Giron, Cabanel e em objetos de uso pessoal assinados por Lachenal e Fouquet. Há também cerâmicas de Carries, a ourivesaria de Despret e Keller, os cristais de Lalique e os desenhos das jóias da Maison Cartier. É uma arte utilitária que aproxima a pintura e a escultura da moda e do mobiliário: a* Art Nouveau. *E, para discutir a belle époque, 26 especialistas do Brasil e França farão uma série de palestras, no CCBB-Rio, aberta pelo crítico Maurice Agulhon, no dia 21. —* **MAURO TRINDADE**

A seguir, **Rafael Cardoso** comenta as características culturais e estéticas que marcaram a época da Exposição Universal de 1900.

Nos cansados compêndios de história da arte que predominam no mercado editorial brasileiro, 1900 aparece geralmente como um momento de entressafra. Ainda soa familiar a genealogia estilística que estabelece uma seqüência direta entre Impressionismo, Pós-Impressionismo e Cubismo, mediada sempre pela genialidade de Cé-

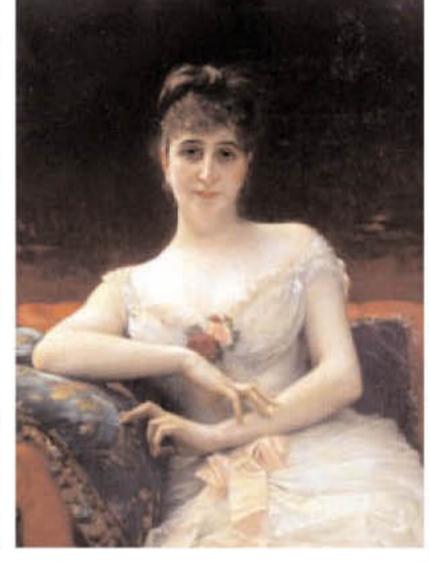
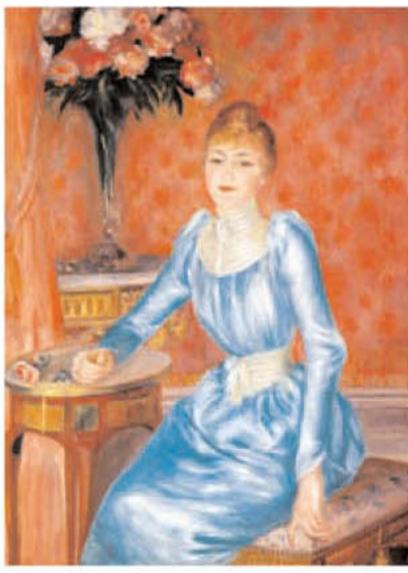
FOTOS DIVULGAÇÃO

Sarah Bernhardt retratada por Clairin: a tela e a atriz são símbolos das artes feitas na Paris de 1900

zanne, principal ponto luminoso num obscuro horizonte de *fin-de-siècle* decadente. Tal interpretação dos fatos pouco corresponde à visão que então se fazia do mundo, como deve demonstrar a mostra *Paris 1900*, um rico painel do ambiente cultural da época. Ao contrário do que alguns imaginam, 1900 foi um momento de grande atividade artística, dominado por talentos extraordinários como Rodin, na escultura, e Mucha, nas artes gráficas, e também de enorme pluralidade, com a consagração de artistas de correntes diversas, tal qual Eugène Grasset, Aristide Maillol ou Édouard Vuillard, cujas obras estão representadas na presente exposição. Dos fragmentos românticos do século que se encerrava e da energia contestatória das Secessões artísticas então em curso, gerou-se uma variedade e riqueza de produções que compõem o chamado Estilo 1900, conceito que ainda encontra seu devido eco na memória coletiva.

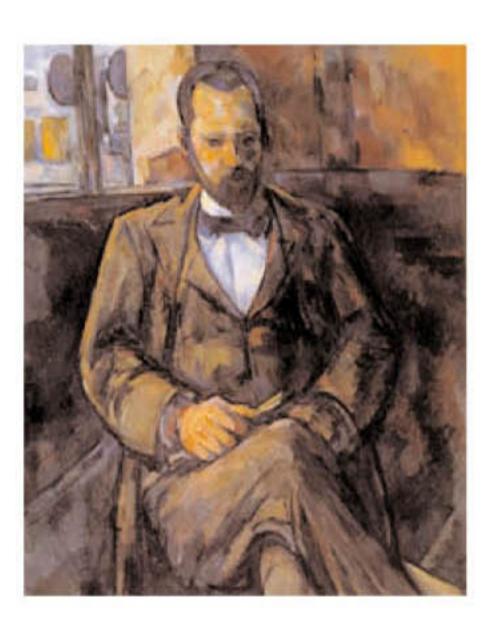
Acontece que grandes mudanças raramente coincidem com datas redondas. Por esta razão, merecem atenção redobrada as poucas que permanecem como marcos importantes, como o ano de 1900. Então, cabe a pergunta: o que aconteceu de tão fenomenal nesse que foi, pelo calendário, o último ano do século 19 e, pela percepção popular, o primeiro do século 20? Nada demais, seria a resposta mais correta. Aconteceram muitas coisas, é claro, inclusive a Exposição Universal de 1900, em Paris, a qual costuma ser apontada como o acontecimento internacional daquele ano e que constitui um dos núcleos da presente mostra. Porém, embora tenha sido a maior das exposições universais realizadas até então, a de 1900 foi apenas mais uma (a décima, para ser exato) de uma linhagem de grandes exposições internacionais iniciada em 1851 em Londres e continuada pelo menos até 1939, com a *New York World's Fair*. Pode-se argumentar, por uma ótica oposta, que o acontecimento mais significativo do ano tenha sido o lançamento da primeira grande obra de Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, a qual resumiu com clareza científica as inquietações oníricas de uma geração de artistas simbolistas que incluiu Gustave Moreau e Odilon Redon, também presentes nessa mostra.

O que 1900 representa de fato é um momento de amadurecimento da consciência do moderno que começara a tomar corpo em 1851. Antes disso, apenas alguns poucos príncipes, pensadores e poetas haviam acordado para o sentido da vida moderna — com suas grandes cidades e multidões de estranhos, com suas lojas de departamentos e galerias iluminadas, com os perigos das ruas e as delícias de flanar pelos bulevares —, mas após 1900 essa experiência se generalizava para os quatro cantos do planeta. Da Londres de Dickens e da Paris de Baudelaire para lugarejos antes acanhados como Chicago, Buenos Aires ou Rio de Janeiro, os ares do século 20 que adentrava trouxeram novos hábitos de circulação, de consumo e de entretenimento, nascidos nos espetáculos industriais, comerciais e cívicos da época precedente. Das colônias, por sua vez, surgiram figuras que revolucionaram os costumes e a cultura da própria metrópole, como um certo Ambroise Vollard que — ao chegar a Paris, vindo da Ilha de Reunião —, acabou por tornar-se o maior marchand do seu tempo, divulgando para o mundo nomes como Van Gogh, Gauguin, Matisse e Derain, e que aparece na mostra retratado por Cézanne, Renoir, Bonnard e Brassaï.

Longe do burburinho das galerias, a maior transformação da arte nesse período talvez corresponda à crescente valorização dada aos objetos utilitários. Foi por volta de 1900 que artistas como Henry van de Velde, Émile Gallé, Louis Comfort Tiffany ou René Lalique, entre outros, deram nova forma ao velho sonho *Arts and Crafts* de aliar

Desde o canto esquerdo, em sentido horário: *Madame Louis Singer*, **de Baudry;** *Madame Hervé*, **de Cabanel;** *Madame de Bonnières*, **de Renoir; e** *Marthe. La Fleur aux Cheveux*, **de Morisot: mulheres em ascensão. Na página oposta, pente de cabelo** *Assíria*, **de Grasser-Vever**

À direita, *Les Musiciens*, **de Bartholomé; no canto,** *Blanchisseuses*, **de Steinlein. Na página oposta, no alto,** *Ambroise Vollard*, **por Cézanne; embaixo,** *L'Amour et Psyché*, **de Rodin**

arte e indústria, gerando as bases para o nascente campo profissional do design. Os objetos criados por essa geração impressionam ainda hoje por sua capacidade de harmonizar beleza e utilidade, luxo e qualidade. Se nem sempre era possível que todos compartilhassem do luxo verdadeiro na nova ordem industrial, então pelo menos que todos tivessem acesso à aparência do luxo. O moderno forjado nos salões, nas exposições e nas lojas encontrou seu eco nos cabarés, no teatro de bulevar e no comércio do prazer, frutos diretos do populismo autoritário e sedutor do Segundo Império francês, que transformou Paris na capital mundial dos prazeres proibidos. A tradição então inventada do esplendor e da decadência *à la parisienne* está na origem dos valores estéticos da belle époque, constituindo talvez o seu lado oculto. Entre a opulência da nova burguesia da "era dos impérios" e o sonho de construir um mundo melhor, as artes se preparavam para travar as batalhas ideológicas do Modernismo.

Embora a história de 1900 seja contada geralmente do ponto de vista de Paris, na verdade trata-se do grande momento em que o resto do mundo ingressou na era moderna, criando o intercâmbio entre pólos geradores de idéias que caracteriza a produção cultural até os dias de hoje. O modelo moderno que então se espalhava mundo afora era de uma sociedade da ostentação e do espetáculo, em que as cidades servissem de cenário e mostruário para as atividades supremas de ver e de ser visto, e também de palco para a ação artística de retirar um sentido estético da alma encantadora das ruas. Das reformas urbanas no modelo haussmanniano de Paris surgiram as pomposas avenidas que redefiniram o traçado de tantas cidades, inclusive do Rio de Janeiro, remodelado sob o prefeito Pereira Passos. As belas fachadas ecléticas que se estendiam ao longo da avenida Central carioca eram o reflexo arquitetônico das casacas e ricos vestidos que adornavam as elites da belle époque tropical. No Brasil também foi um momento de transformação nas artes plásticas, protagonizado por figuras como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida.

Onde e Quando

Paris 1900. **Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 20/05 a 20/07**

De Bruxelas, de Berlim e de Glasgow, de Milão, de Barcelona e de Viena, fizeram-se ouvir no fim do século 19 as vozes de artistas em busca de um estilo condizente com o fervilhamento da vida moderna, com um mundo urbano, industrial e crescentemente interligado. Esse movimento artístico assumiu vários nomes em diversos idiomas — *Jugendstil, Modern Style, Stilo Liberty*, entre outros —, até se consolidar sob a denominação de *Art Nouveau*, primeiramente na galeria do mesmo nome aberta em Paris em 1895 por Samuel Bing, um marchand judeu de origem alemã, e logo em seguida ganhando mundo através do Pavilhão da Arte Nova, organizado por ele para a Exposição Universal de 1900. Longe de ser um estilo unificado, no seu início, essa Arte Nova era um amálgama de tradições folclóricas regionais, de referências historicistas, de tendências construtivas e decorativas surgidas de novos processos industriais e de uma forte influência da cultura visual japonesa. Longe de ser um estilo engajado exclusivamente com o industrial e o moderno, a Arte Nova também escondia em seu seio a defesa de tradições nacionais e de valores passados, em especial na França, onde a Terceira República fez amplo uso político da Exposição de 1900 para reforçar a tese disparatada de que o novo estilo era essencialmente francês e artesanal.

Caminhando no fio de alta tensão entre nacional e internacional, artesanal e industrial, rebuscado e linear, arte e comércio, a *Art Nouveau* ganhou a imaginação popular e legou ao mundo o seu primeiro estilo moderno. No embalo do seu sucesso, acabou por consagrar definitivamente Paris como a capital tardia do século que se encerrava, como o palco privilegiado sobre o qual o resto do mundo encenava sua criatividade e para o qual voltava avidamente o seu olhar. ▪

À luz da tecnologia

Pioneiro da arte cinética no Brasil, Abraham Palatnik ganha mostra retrospectiva em São Paulo

Por Taisa Helena Palhares

À esquerda, *Objeto Cinético* (1990-1999); na página oposta, *Aparelho Cinecromático* (1955): obras da exposição em São Paulo

FOTOS DIVULGAÇÃO

A obra do artista brasileiro Abraham Palatnik, pioneiro da arte cinética no país, é o tema da mostra com que o Itaú Cultural reinaugura sua sede em São Paulo. Em cartaz do dia 11 deste mês até 7 de julho, a exposição Mecânica, Luz, Sensibilidade *reúne 20 obras do autor, produzidas desde meados dos anos 50 até o ano 2000. São aparelhos cinecromáticos e objetos cinéticos, que usam componentes mecânicos e elétricos para mover a luz, explorando suas possibilidades pictóricas. As obras selecionadas oferecem uma visão retrospectiva da trajetória de Palatnik, cuja produção ilustra aspectos da relação entre arte e tecnologia, assunto que orienta a programação do Itaú Cultural neste ano.*

A seguir, **Taisa Helena Palhares** comenta o percurso artístico de Abraham Palatnik.

"A única coisa permanente é o potencial para disciplinar o universo caótico." A frase proferida por Abraham Palatnik, em 1981, referia-se aos estímulos incessantes e desordenados da experiência cotidiana e ao trabalho de ordenação do artista, a fim de explicar a unidade de sua trajetória artística. Esta passa pela invenção dos aparelhos cinecromáticos no início dos anos 50, pelos objetos cinéticos de 1964 e pelos quadros que sugerem movimentos progressivos, iniciados no começo dos anos 60 e desenvolvidos ao longo das décadas subseqüentes em suportes como madeira, corda, resina de poliéster, etc. Pioneiro da arte cinética no Brasil, Palatnik foi também o primeiro artista brasileiro a explorar as possibilidades artísticas da tecnologia. É como precursor dessa vertente tecnológica que o Itaú Cultural inaugura a exposição *Mecânica, Luz, Sensibilidade*, com 20 obras do artista.

Filho de judeus-russos instalados em Natal desde 1912, Abraham Palatnik mudou-se ainda criança para a antiga Palestina, onde se fundaria mais tarde o Estado de Israel. Ali fez seus estudos, até a formação superior em mecânica e física, especializando-se em motores de explosão, ao mesmo tempo em que estudava pintura, desenho, história da arte e estética no Instituto Municipal de Arte, em Tel Aviv. Mas é no Brasil, mais exatamente no Rio de Janeiro, que sua produção artística irá se desenvolver de forma original, passando da figuração dos anos de formação para a abstração e a arte cinética.

Retornando ao país em 1948, já com 20 anos, dois fatos são decisivos para sua mudança de rumo. Palatnik conhece o artista plástico Almir Mavignier, que o leva ao Hospital Psiquiátrico D. Pedro 2, criado por Nise da Silveira. Ali, ao observar a produ-

ção pictórica dos pacientes, sua "idéias e convicções em relação à arte" começam a ruir: "Ao me deparar com a produção de alguns internos, meu castelinho ruiu. Já tinha segurança no manejo de tintas e pincéis e de repente me vi diante de gente que nunca havia estudado, que não passara por nenhum tipo de aula, produzindo obras de linguagem complexa". Inicia então um questionamento sobre a natureza da arte e a função do artista que irá desembocar no uso de meios tecnológicos.

Nesse momento, outro encontro, também patrocinado por Mavignier, tem importância fundamental para a consolidação das idéias de Palatnik. Ainda em 1948 conhece o crítico de arte Mário Pedrosa, na época já considerado um dos grandes intelectuais brasileiros, defensor da arte abstrato-concreta contra o figurativismo nacionalista que reinava no Brasil de então e estudioso da teoria da *Gestalt* aplicada a arte.

À direita, *Objeto Cinético* **(1964); na página oposta,** *Aparelho Cinecromático* **(1958): uso pioneiro da tecnologia**

As conversas com Pedrosa, somadas à experiência no hospital e ao conhecimento tecnológico de Palatnik, fizeram com que abandonasse os pincéis e as tintas e tentasse criar uma forma de pintura mais coerente com seu tempo. De 1949 a 1950 constrói em caráter experimental seus primeiros aparelhos cinecromáticos – assim batizados por Pedrosa por ocasião da 1ª Bienal de São Paulo. Neles, a cor se transforma em luz, a composição, em movimento. Seu funcionamento parte do mecanismo do caleidoscópio, associado a um motor – que em sua versão inicial continha 600 metros de fio elétrico – responsável pelo movimento e comando da projeção de focos luminosos numa tela de plástico.

Diante desse mecanismo, o espectador vê apenas projeções coloridas que se sucedem vagarosamente e por um tempo pré-programado pelo artista. A obra se transforma num acontecimento: algo que se realiza literalmente no tempo e espaço, com duração determinada. O tempo torna-se movimento virtual. O aparelho mecânico, o principal mediador entre o homem e a natureza no século 20, é dessa forma explorado em sua dimensão estética, e isso no sentido mais sensorial da palavra.

Ao empregar o movimento como elemento expressivo em si e peça fundamental para a constituição da forma da obra, Palatnik remonta ao sonho do construtivista Naum Gabo, que em 1920, na Rússia vanguardista, se referia à existência de "um novo elemento na arte pictórica, os ritmos cinéticos, como as formas básicas do nosso sentimento do real". *Construção Cinética* (1920), de Gabo, foi a primeira obra a usar o movimento como constituinte da forma final do trabalho. Contudo, o artista russo teve de abdicar da realização de seu sonho por falta de recursos técnicos. Por outro lado, Moholy-Nagy, na Alemanha, parece ter sido o primeiro artista a falar do uso da luz como meio artístico (em sua *Máquina de Luz-Modulador Luz-Espaço*, por exemplo), apesar de considerar, em primeiro lugar, a possibilidade de seu uso escultural, não pictórico. Em ambos os casos, o que se tem em mente é a produção de uma nova visão, uma realidade expandida mediada e produzida pelas novas técnicas, capaz de reorganizar a relação homem-mundo.

Porém, exatamente limitações técnicas parecem ter sido decisivas para o não desenvolvimento da arte especificamente cinética na primeira metade do século 20, já que seus postulados, em essência, estavam dados. É a partir dos anos 50 que essa situação vai se alterar. Neste momento Palatnik começa a trabalhar.

Em 1959 o artista tinha construído cerca de 20 "máquinas de pintar", procurando aperfeiçoar o mecanismo da força motriz. Em aparelho exposto em 1960, a fiação elétrica havia sido reduzida a 60 metros, o centro de controle automático miniaturizado, sendo introduzida uma central de controle automático, além de dois interruptores distintos de luz e movimento. Diante dessas novas obras, Pedrosa exige do artista uma nova invenção formal que acompanhe o desenvolvimento da técnica: "uma nova técnica e estética, assenhorando-se da eletrônica para ganhar maior liberdade e variação nas suas experiências cinecromáticas". Ao cobrar esse equilíbrio entre arte e técnica, tecnologia e estética, o crítico aponta para uma das grandes armadilhas lançadas à arte dita "tecnológica": nem sempre a utilização das tecnologias as mais avançadas significa inovação artística. Muitas vezes, e cada vez com mais freqüência, o uso da tecnologia em arte é transformado em mero fetiche. Utilizada como fim em si mesma, a tecnologia deixa de ser explorada como meio para a expressão de algo realmente inovador.

Onde e Quando

Mecânica, Luz, Sensibilidade. **Itaú Cultural (av. Paulista, 149, tel. 0++/11/3268-1776, São Paulo, SP). De terça a domingo, das 10h às 21h; sáb., domingo e feriado, das 10h às 20h. De 11/5 a 7/7. Grátis**

Dando continuidade a suas pesquisas, Palatnik cria, por volta de 1964, seus objetos cinéticos. Estes são constituídos de hastes metálicas que sustentam formas geométricas coloridas em suas extremidades e que são movidas, numa espécie de dança vagarosa, por um motor visível pelo espectador. Com isso, como observou o crítico Frederico Moraes, "Palatnik procura dar à própria mecânica do objeto uma dimensão estética". Paralelamente, trabalhará o magnetismo como força motriz em obras como *Mobilidade IV*, em que a participação do espectador é fundamental, e o cinetismo óptico e bidimensional dos quadros de movimentos progressivos.

Durante seu percurso artístico, Palatnik mantém-se fiel à idéia de que a obra de arte deve atingir os sentidos do espectador de uma maneira dinâmica, de modo que a essência da obra seria um acontecimento que se sucede no tempo e no espaço, cujo local é o quadro ou a escultura. Contudo, apesar da inovação em juntar arte e tecnologia, Palatnik parece não ter dado conta da questão colocada por Pedrosa. Seu dinamismo tecnológico apresenta-se como puro deleite visual. No limite, suas estruturas cinecromáticas e objetos cinéticos – assim como a obra de muitos artistas pioneiros no uso das novas técnicas – permanecem no domínio restrito do esteticismo da arte pela arte, não conseguindo recolocar de forma vigorosa o modelo de uma relação nova e emancipatória entre homem e mundo, mediada pela técnica. ▮

O papel da cor

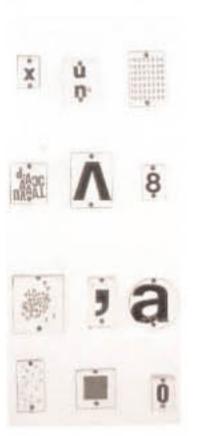
Uma exposição em São Paulo destaca a quase desconhecida obra colorida de Mira Schendel

Uma rara amostra do uso de cor nas obras em papel, que compõem uma vertente pouco conhecida da produção de Mira Schendel (1918-1988), poderá ser vista na exposição da artista que se inaugura no dia 9, na galeria paulistana André Millan. As peças coloridas são mais de 70, num total de 90, que inclui ainda pinturas e esculturas. O conjunto foi organizado pelo galerista André Millan, em colaboração com a filha de Schendel, Ada Clara, herdeira do acervo. A dupla diz que fez uma seleção sem critérios predefinidos, guiando-se apenas pelo prazer da escolha. Também não houve compromisso com um caráter retrospectivo, embora o período coberto se estenda dos anos 60 até os anos 80. Ao lado das peças menos conhecidas, algumas praticamente inéditas, há exemplares de séries que se tornaram marcos da carreira de Schendel. Entre estes estão *Trenzinho* (1966), *Disco* (1972) e *Sarrafos* (1987), de sua derradeira fase de criação. Mas o destaque é mesmo a coleção de peças coloridas, feitas com técnicas variadas, produzidas individualmente ou como integrantes de séries, muitas delas praticamente desconhecidas do grande público. "A escolha das obras foi aleatória, mas quisemos mostrar também esse universo de cor que ela criou", diz Ada Clara sobre Mira Schendel, que nasceu na Suíça e se radicou no Brasil no fim dos anos 40, desenvolvendo uma trajetória única no panorama da arte brasileira contemporânea. Segundo Ada Clara, o estímulo à inclusão das obras coloridas na mostra paulistana veio da importância dada a elas por curadores estrangeiros de dois diferentes projetos envolvendo o acervo de Schendel: o de uma exposição no MoMA (Nova York), ainda em andamento, e a da mostra exibida no ano passado no museu Jeu de Paume, em Paris. "Obras como as monotipias e as *Droguinhas* estão sempre em exposição, e com certeza têm um caráter de síntese da criação de Mira Schendel, mas me parece justo com o público deixar que ele conheça também essa outra produção, feita em cor", diz Ada Clara. "Sem nenhuma pretensão curatorial, queremos oferecer ao espectador a oportunidade de julgar o valor dessas obras." A mostra fica em cartaz na galeria André Millan (rua Rio Preto, 63, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3062-5722) até o dia 8 de junho. – JOSIANE LOPES

Acima, à esq., *Sem Título* (1975), em papel japonês, e à dir., *Sem Título* (1972), em papel artesanal

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO HENK NIEMAN

O PENSAMENTO MATERIALIZADO

Obra de Ester Grinspum tematiza o espaço e o tempo

Ester Grinspum materializa questões sobre tempo e espaço. As obras da artista, nascida em Recife, em 1955, são antifetiches, que só ganham corpo por meio de formulações analíticas. Arquiteta formada pela Universidade de São Paulo, ela trabalhou com programação de galerias de São Paulo, mas ressentiu-se da rotina e da falta de liberdade de jogar com o tempo: o período do ócio, alternado ao do trabalho intenso, é condição essencial para pensar e criar a materialização desses pensamentos.

É por isso que até hoje, ocupando um atelier montado na garagem de um edifício no bairro de Perdizes, em São Paulo, Grinspum não lida com o tempo e com sua obra de maneira rotineira. "Eu não venho sempre aqui e não tenho um horário a cumprir. Dependendo do trabalho, eu uso o atelier ou oficinas e indústrias que constroem as esculturas. Não há uma fórmula", diz ela.

Com um pé direito muito alto, sustentado por longas colunas brancas, o atelier abriga algumas esculturas feitas com chapas de cobre, ferro, alguns desenhos, algumas fotos. Nada é acumulado e a ocupação do espaço é feita de modo a permitir uma reflexão da artista acerca da evolução de sua própria obra. "Não me fixo em um material ou um meio, mas construo minhas obras em séries que refletem pensamentos, preocupações espaço-temporais. Percebo que muitas vezes a questão de uma série reaparece em outra e elas vão se somando, vão crescendo", diz.

A obra de Grinspum começou pelo desenho. No início, grandes traços soltos eram registrados no nanquim, ocupando grandes espaços. Nessa época, ela mandou seus desenhos para quatro salões e foi premiada nos quatro. Assim, logo no início dos anos 80, começou uma sólida carreira, marcada por duas mostras individuais – na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Em 1984, Grinspum participou da célebre coletiva *Como Vai Você, Geração 80?*, que reuniu mais de cem artistas na escola de arte do Parque Lage, no Rio. A obra da artista representou, para aquela geração dada ao prazer de pintar e à liberdade do gesto, uma espécie de contraponto discreto e analítico, com desenhos claros, quase imperceptíveis, traçados a lápis.

Grinspum marcou presença na Bienal de São Paulo de 1989 com a instalação *O Duplo e o Tempo*: um vaso de ferro, de mais de três metros de altura, no centro, e na parede de fundo, um desenho comprido, de traçado leve, passava quase desapercebido pelos espectadores apressados. "Meu desenho foi adquirindo um corte, uma forma precisa no espaço que remeteu à escultura", diz a artista.

De 1992 a 1993, passou sete meses em Paris, onde estudou a obra do escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957). No fim da temporada parisiense, expôs na galeria Lil'Orsay a série *Stigmates*, baguetes de madeira colocadas à altura do olhar, com tubos de papel enrolados. Em 1997, voltou a Paris para um período de mais dois anos. Em 2000, usou seu espaço e processo de trabalho como inspiração para a série *Do Lugar, do Atelier*. A recente mostra *O Chão e as Mesas*, no Paço das Artes, justapõe fotos de chão da série dos ateliers com mesas criadas pela artista. "As três mesas e o chão representam planos, espaços. Minha obra sempre foi sobre tempo e espaço. Já foi mais sobre o tempo, agora estou mais centrada no espaço."

Grinspum pode demorar para passar de um projeto a outro, pois sua obra se desdobra em um processo de contemplação. Ela não desiste da produção concluída e como que se alimenta de uma obra para criar outra. "É comum fazer uma série de desenhos observando obras já prontas", diz ela, definindo uma maneira muito própria de produzir.

O ensaio do Modernismo

A parceria entre Van Gogh e Gauguin, que antecipou as bases do movimento, é tema de mostra em Amsterdã. Por Hugo Estenssoro

Durante nove semanas, a partir de 23 de outubro de 1888, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin conviveram na cidade de Arles, no sul da França. O público leigo conhece o episódio final dessa parceria, em que Van Gogh corta a orelha esquerda para oferecê-la como presente a uma prostituta. E não há estudioso da arte moderna que não veja nessa breve e explosiva colaboração o momento essencial que leva ao Modernismo, menos de duas décadas depois. Por isso surpreende – como os próprios organizadores admitem – que ninguém tenha pensado antes numa exposição sobre o encontro, aliás um dos mais bem documentados da história da arte, como a que pode ser vista no Museu Van Gogh de Amsterdã até o mês que vem. A mostra, que esteve em Chicago, nos Estados Unidos, é das mais importantes do ano na Europa.

É perfeitamente possível, e mesmo provável, que a obra de ambos os artistas tivesse tido similar desenvolvimento sem o encontro em Arles, que foi precedido por cinco meses de intensa correspondência e troca de obras. Mas tanto Van Gogh (1853-1890) como Gauguin (1848-1903) atribuem-lhe uma importância capital. No caso de Gauguin, uma importância negativa: seus escritos dos últimos anos constituem uma verdadeira campanha para estabelecer uma "versão oficial" que minimiza o papel de Van Gogh, cuja fama ameaçava eclipsar a sua. Não conseguiu. As tergiversações de Gauguin – notório mau-caráter – não diminuem seu alto mérito artístico, mas acrescentam um elemento dramático que não pode ser ignorado. O triunfo final de Van Gogh não deixa de ser um raro exemplo de justiça poética.

A mostra tem o subtítulo *O Ateliê do Sul*, nome com que o holandês Van Gogh tinha batizado seu sonho de uma colônia de artistas trabalhando sob a luz benigna do meio-dia francês. A arte toda de Van Gogh pode ser descrita como uma travessia da sombra para a luz, da sombria tristeza calvinista para a exaltação pagã, dos dias curtos, escuros e frios do Mar do Norte para a transparência tíbia e opalescente da luminosidade do Mediterrâneo. Daí seu deslumbramento, depois de um primeiro choque, ao descobrir o Impressionismo em sua viagem a Paris, em 1886. Em novembro daquele ano, conheceu Gauguin.

Cinco anos mais velho, o francês tinha uma personalidade virtualmente oposta. É sintomático que, quando Van Gogh finalmente se precipita para o sul, solitário e isolado, Gauguin volte ao norte do país, onde uma numerosa e cosmopolita colônia de artistas aproveitava os preços baixos e as pitorescas brumas da Bretanha. Uma curiosa amizade une os dois pintores, em que sem dúvida é fator-chave a instintiva premonição do gênio do outro, notável em se tratando de dois artistas desconhecidos e marginais. Agitadas discussões epistolares documentam o febril clima artístico em que viviam. (Há uma raríssima edição da correspondência dos dois pintores, com muitos textos inéditos, à venda na loja do Museu Van Gogh.)

É a proposta do irmão de Van Gogh, Théo, de financiar sua estada com Vincent em Arles que faz Gauguin decidir viajar, ciente de que tomar conta do perturbado holandês era parte tácita do acordo. Van Gogh precisava de um estímulo artístico para avançar na sua obra: "Meu grande desejo é mostrar-lhe algo novo e não ficar sob a sua influência (porque certamente espero que ele terá alguma influência sobre mim) antes de poder mostrar-lhe indubitavelmente a minha originalidade". Gauguin o desapontaria, pois não leva a Arles nenhum dos quadros mencionados com tanta intensidade na correspondência. Mas Van Gogh cumpre o seu propósito: a série de seus famosos girassóis – que pela primeira vez em muito tempo podem ser vistos juntos e comparados nesta exposição – é pintada para decorar o quarto de Gauguin.

Por vias paralelas, os dois artistas estavam trilhando o caminho que desembocaria no Modernismo. Em 1886, quando começa a amizade entre os dois, Gauguin ainda tinha exposto como "impressionista" na oitava e última mostra do grupo. Em 1888, obtém os primeiros resultados concretos de seu projeto de "síntese" das tendências do momento, que circulavam confusamente. Gauguin usa com soltura uma composição abruptamente recortada, aprendida nas gravuras japonesas e de Degas (que a adota da fotografia), combinada com um tratamento dos volumes à la Cézanne em inesperado contraste com largas superfícies planas de cores primárias. Seu arrojo visual tem, porém, um lastro que a prejudicará: o conteúdo "simbólico" (o Simbolismo era uma das tendências predominantes) que, contraditoriamente, por um lado o libera da pintura *après nature*, e por outro usurpa a intensidade que correspondia ao ato pictórico.

Acima, *Café*, de Gauguin; à direita, *Girassóis*, de Van Gogh; na pág. oposta, *Auto-Retrato com Retrato de Bernard (Os Miseráveis)*, de Gauguin, todos de 1888

Um exemplo dessa questão pode ser apreciado na justaposição dos auto-retratos trocados por Gauguin e Van Gogh semanas antes de seu encontro em Arles. O de Gauguin é de um vanguardismo impecável, com um retrato dentro de um retrato, elementos decorativos ao estilo japonês e uma alusão literária (aliás, banal: *Os Miseráveis*, de Victor Hugo). Já o de Van Gogh é o famoso *Auto-Retrato Dedicado a Gauguin* do Fogg Museum de Harvard, com o alucinante fundo de pinceladas concêntricas de verde veronês puro.

A posteridade tem sido determinante na sua escolha, e por excelentes razões. O primeiro conselho que Gauguin deu a Van Gogh foi trabalhar de memória, para evitar cair no naturalismo. Mas isso nem precisava ter sido dito. Logo ao chegar ao sul da França, Vincent escrevia para Théo: "Em vez de tentar reproduzir exatamente o que tenho diante dos olhos estou usando a cor mais arbitrariamente, para expressar-me mais vigorosamente". Ao mesmo tempo, não há dúvida de que o homem para confirmar que Van Gogh estava no caminho certo era Gauguin, que também se beneficiou da "confirmação" recebida do holandês. A etapa que vai de 1886 até a deflagração do Modernismo, por volta de 1905, define-se com os nomes dos dois amigos. O encontro em Arles não só fez possível a reta final da arte de Van Gogh, mas também permitiu que Gauguin iniciasse a etapa que o levaria ao Fauvismo.

Onde e Quando

Van Gogh–Gauguin, O Ateliê do Sul. **Van Gogh Museum (Paulus Potterstraat, 7, tel. 00++/20/570-5252, info@vangoghmuseum.nl., Amsterdã, Holanda). Até 2/6**

Através das lentes

Exposição em São Paulo reúne jovens artistas que trabalham com fotografia e vídeo

À esquerda, *Coluna*, fotografia de Rafael Assef (2002): espaço para técnicas diferentes

O uso da fotografia e do vídeo, seja como uma ferramenta do processo de criação ou como o próprio suporte para a obra acabada, liga os 17 artistas que expõem, do dia 17 deste mês até 15 de junho, na Galeria Vermelho (rua Minas Gerais, 350, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3257-2033). Participam da exposição artistas com carreira já firmada no segmento, como Edouard Fraipont, Amilcar Packer e Domitilia Coelho, que fizeram parte do Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1999, e outros que acabam de se lançar no circuito, como Lia Chaia e Marcelo Cidade. A coletiva inaugura a galeria – instalada em uma vila reformada segundo o projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha –, que em junho organiza uma segunda mostra, com curadoria da artista plástica Dora Longo Bahia, para completar a apresentação do seu elenco.

Um dos responsáveis pelo novo endereço, Eduardo Brandão, diz que a galeria "vai priorizar a produção contemporânea que se vale de imagens digitais e eletrônicas". Segundo Brandão, fotógrafo e professor de fotografia, também é objetivo da nova casa a revelação de jovens talentos na área. "A relação da fotografia com a arte não é recente; muito pelo contrário, ensaiam-se aproximações desde que a técnica foi inventada. O que acontece agora é o reconhecimento do mercado, com a valorização da presença da fotografia em acervos de grandes museus e de importantes coleções particulares", diz ele. – GISELE KATO

A amarga expressão

Duas mostras em São Paulo reúnem as obras de Lasar Segall e Otto Dix, amigos marcados pela experiência da guerra

As gravuras da guerra feitas por Otto Dix, que até o mês passado estavam no Paço Imperial, no Rio, chegam a São Paulo com um reforço que amplia bastante as possibilidades de análise do conjunto. Divididas entre o Museu Lasar Segall e o Museu de Arte Brasileira da Faap, as obras do expressionista alemão (1891-1969) serão exibidas ao lado de peças de Lasar Segall (1891-1957), com quem conviveu em Dresden, logo depois da Primeira Guerra. A cidade era um pólo da produção moderna, com vários grupos contrários às teorias acadêmicas. Em 1919, Dix e Segall lançaram o Secessão de Dresden, marco da segunda geração do Expressionismo. Segall se fixou no Brasil em 1923, mas os dois artistas conservaram a amizade por meio de cartas, muitas delas reproduzidas no catálogo que a pesquisadora Vera D'Horta editou para as mostras paulistanas. Contrapostos, vê-se que Dix traduziu a experiência no *front*, de 1916 a 1919, de maneira impiedosa e cética, enquanto os retratos que Segall fez dos campos de concentração nos anos 40 expressam compaixão e melancolia. *Lasar Segall e Otto Dix: Diálogos Gráficos*, fica no Museu Lasar Segall (rua Berta, 111, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-7322) de 18 deste mês a 21 de julho. No Museu de Arte Brasileira da Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1662), *Otto Dix e Lasar Segall: Imagens de Guerra* vai de 18 deste mês a 7 de julho. – GK

Acima, *Visões de Guerra*, de Segall; à esq., gravura de Dix: dor e ceticismo

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR TEIXEIRA COELHO

O EPISÓDICO E O IRRELEVANTE

Com raras obras boas, a 25ª Bienal de São Paulo é um imenso parque de diversões da mente que confirma a urgência da rediscussão de seu formato

As bienais têm, cada vez mais, dupla personalidade: são de arte e de cultura. Para saber onde começa uma e termina a outra, basta lembrar o teorema de Godard: a cultura é a regra, e a arte, a exceção.

Como cultura, esta 25ª Bienal de São Paulo é um grande *parque de diversões da mente* (PDM), na gostosa fórmula (adaptada) do poeta Ferlinghetti. Da mente e às vezes do corpo. Em princípio, é assim mesmo. O século 16 italiano viu um grande número de exercícios para a diversão da mente que 400 anos depois foram reconhecidos como cultura e arte sob o nome de Maneirismo (entre eles, Arcimboldo). O que está aí agora pode não durar 400 anos. Não é uma tragédia. A arte, no fundo, sempre foi um PDM, mesmo nas melhores versões. Há PDMs e PDMs, claro, e alguns são melhores que outros. Mas, seriedade não é requisito essencial à arte, que não precisa imitar as filosofias e sociologias.

O público tem gostado desse imenso PDM. Nem só pela diversão. Os jovens com pouca informação (se ainda existem, num mundo de viagem barata e Internet) podem ver além disso. Já a reação do público experimentado varia. Alguém disse que é grande a quantidade de coisa "velha". E uma curadora de fora achou tudo "horroroso" e foi-se antes da abertura. Não é bem assim.

De fato, o formato da bienal torna difícil o controle de qualidade. Um artista do ramo, portanto insuspeito, comentou que em nenhum momento é possível reunir 40 vídeos bons, como quis fazer a bienal. Idem em relação à fotografia. A quantidade de fotos nesta bienal que são apenas *registro cultural* é enorme. Quase nenhuma revela aquele momento epifânico buscado por Cartier-Bresson – e por mim, por tanta gente. Algumas se revestem de um aspecto técnico curioso (tamanho, tempo de exposição, luz) sem passarem muito disso. Diante da maioria, inclusive das alemãs, a indiferença é a tônica. Os russos, como bons subdesenvolvidos, felizmente ainda dão importância ao conteúdo e assim convocam a atenção: trazem fotos fortes. A julgar por elas, na Rússia a distopia é total (as evocações do Construtivismo em papelão remendado, na sala de Vinogradov & Dubosarsky, não deixam de perturbar). E mesmo neles, a cultura prevalece sobre a arte. Em artigo anterior escrevi que o tema desta bienal era válido. Válido, mas talvez não inspirador. Ou então os artistas da foto e do vídeo ficaram no episódico.

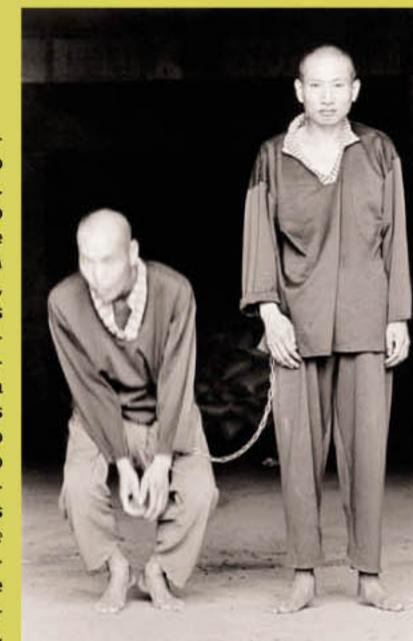
O episódico e o irrelevante podem gerar obras de arte. Mas se tratados de modo episódico e irrelevante, a coisa fica feia. É o caso de boa parte da seção dedicada à cidade utópica, com suas maquetes pequenas ou grandes. Entre as irrelevâncias não estão apenas as peças de países sem tradição em arte contemporânea, como os africanos e a Palestina (à entrada da bienal deveria estar escrito que arte não se faz com bons sentimentos) e alguns da América Latina: os artistas de Londres não levam ninguém a se deter diante de suas peças mais do que breves segundos. Com os americanos, é quase isso. Tanto a bienal é antes um fato de cultura que na noite inaugural milhares de pessoas emprestaram às obras uma parte de suas vidas – e a impressão era bem melhor. Mas, a verdade da arte de salão aparece quando ela se expõe ao observador isolado, num dia comum, prédio vazio – e é quando a verdade de muitas delas simplesmente não aparece.

A rediscussão do formato das bienais é urgente. O que buscam, a quem se destinam, em que condições? A quantidade de obras é excessiva, e a qualidade, incerta. E amarrar a exposição a um tema prévio é outro risco. Quando o curador central tem o domínio do que será mostrado, como tinha Paulo Herkenhoff no espaço museológico ou "histórico" da bienal passada, o controle de qualidade de torna-se possível e o resultado é atraente mesmo quando se discorda da tese a demonstrar. Desta vez, porém, não havia esse espaço... Neste início de século 21, o debate continua. Aliás, será que começou? Ou as bienais são apenas algo que se deve continuar fazendo porque assim é a vida?

FOTOS DIVULGAÇÃO

Por falar em PDM, o debate poderia incluir o tema da fraude na arte contemporânea recolocado por Gerhard Richter em entrevista com seu curador do MoMA, onde agora expõe. Indagado sobre os colegas de início de carreira, Richter não hesita em dizer que a maioria dos que faziam performances eram uns bobos, com exceção de Joseph Beuys, cuja arte *no entanto* era "meio falsa, quase uma fraude". Dizer isso era comum, à época. Que Richter o reafirme hoje, faz pensar. A questão é que agora a arte "falsa" ou "meio falsa" virou modo estético da arte contemporânea. Ninguém mais grita "fraude". Trinta e cinco anos depois, pode ser hora de voltar ao tema, nem que seja para dizer que é assim mesmo e que mergulhamos sem volta no sonho (ou delírio) bauhausiano do "tudo é arte"...

Mas meu copo de arte anda sempre meio cheio, não meio vazio. A 25ª Bienal se reafirma como acontecimento cultural e acontecimento artístico expandido. Nunca foi tão intenso o movimento paralelo. Hoje, ir à bienal (sobretudo para quem vem de fora) significa ir para algo maior que a bienal, e que ela no entanto fez surgir. E na ponta da bienal-arte, neste copo meio cheio, há pelo menos quatro momentos que valem a visita. Um é o vídeo da iraniana Shirin Neshat, enroscada em duas culturas; não será seu melhor trabalho, mas não se pode perder. Outro, o vídeo do nipo-vietnamita Jun-Nguyen Hatsushiba, *Para os Corajosos, os Curiosos e os Covardes*, que esteve na Trienal de Yokohama de 2000: condutores de riquixá tentam pedalar e empurrar seus veículos no fundo do mar, sobre areia e rochedos, subindo incessantemente à tona para respirar e voltando para o fundo como se não tivessem escolha. Metáfora é coisa fácil, por isso arriscada; mas Hatsushiba se sai bem. O terceiro é a sala *A Corrente*, por Chien-Chi Chang, de Taiwan, na qual fortes fotos de alienados mentais, magnificamente instaladas, confrontam o visitante e levam-no a confrontar outras tantas coisas em sua vida e na arte. (E são três artistas do lado de lá do mundo: um mérito para a bienal.) E o quarto é o da mais bela sala da bienal: *A Mesa e Seus Pertences*, de Nelson Leirner. Uma sala que faz a ponte entre a bienal-PDM e a bienal-arte. (E Nelson, salvo engano, não é artista que se irrite quando lhe dizem que faz parte do PDM.) Como sempre, sua ironia está à tona: o Concretismo é de novo tomado como alvo, muito bem tomado. Ao mesmo tempo, é uma sala que se transforma no ápice do Concretismo e o ultrapassa, dando também, de passagem, oportuno tranco no Neoconcretismo. E que se instala de cheio no campo da arte. Uma bela peça de um artista com pleno domínio de sua expressão.

Esta 25ª versão pode não avançar no caminho da nova bienal. Pelo mesmo preço da Trienal de Yokohama (e talvez uma exposição a cada três ou quatro anos não seja má idéia em tempos de excesso de arte), a bienal mostra o que mostram todas nesse formato: algumas coisas boas no meio de tanta coisa expletiva. Mas, o público poderá amá-la. Bienal não é mais coisa para artistas e especialistas: é para o grande público – que, nesse formato, tem de ser sempre maior. Numa cidade feia e brutal, ver a alegria do público nesse PDM não deixa indiferente.

Acima, *A Corrente*, de Chien-Chi Chang, de Taiwan; na pág. oposta, *A Mesa e Seus Pertences*, do brasileiro Nelson Leirner: raros bons momentos da bienal

25ª Bienal de São Paulo. Pavilhão da Bienal (parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-5922). Até 2 de junho. De 3ª a dom., das 9h às 22h. R$ 12

MOSTRA	**Detour** *Fainting Couch*, 2002 (detalhe) Valeska Soares	**Lucia Koch** Sem título, 2001 (detalhe) 275 x 416 cm	**Angelo Venosa** Sem título, 1999	**Duas Cidades – Pinturas e Objetos** *O Filho de São Martinho*, 1987-2001 João Câmara	**Brasília: Ruína e Utopia** *Potsdamer Platz*, 1997-1999 (detalhe) Michael Wesely 200 x 175 cm
ONDE E QUANDO	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). De 16/5 a 15/6. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	aCasa Triângulo (rua Bento Freitas, 33, Largo do Arouche, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3331-5910). Até o dia 23. De 2ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Marília Razuk Galeria de Arte (avenida Nove de Julho, 5.719, loja 2, Jardins, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3079-0853). De 2/5 a 1/6. De 2ª a 6ª, das 10h30 às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Pinacoteca do Estado (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília (SCES, trecho 2, lote 22, DF, tel. 0++/61/310-7087). Até 9/6. De 3ª a dom., das 13h às 19h30. Grátis.
TRATA-SE DE	Individual de Valeska Soares, com uma instalação e uma escultura inéditas. A artista mineira cobriu as paredes da sala principal da galeria com espelhos e imagens de portais. A experiência completa-se com o áudio de diversas pessoas que recontam a história de *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino.	Uma instalação *site-specific* da artista gaúcha, que fecha as janelas da galeria com filtros de cor, determinando uma escala cromática para o espaço expositivo. Lucia Koch exibe ainda chapas perfuradas e fotos do interior de embalagens tetrapack que, ampliadas, sugerem ambientes arquitetônicos.	Individual do artista paulista com dez esculturas feitas com vidro, correntes e lâminas metálicas. Há uma série inédita, com 12 fragmentos de vidro cravados na parede da galeria.	Exposição com 36 pinturas e 16 objetos feitos por João Câmara entre 1987 e 2001. A série *Duas Cidades*, em que o artista paraibano toma Recife e Olinda como tema, fecha uma trilogia que inclui *Cenas da Vida Brasileira*, produzida entre 1974 e 1976, e *Dez Casos de Amor*, de 1977 a 1983.	Exposição que faz um contraponto à 25ª Bienal, também com curadoria de Alfons Hug e oito artistas da grande mostra paulistana, além do brasiliense Elyeser Szturm. Para Hug, a planejada Brasília encaixa-se com perfeição no tema da bienal, que trata das utopias em torno das metrópoles.
IMPORTÂNCIA	Conhecida por uma obra sensorial, baseada nas construções formais sofisticadas que se aliam a provocações olfativas e de sentido, Valeska Soares agora apresenta um ambiente onírico, criando a sensação de um labirinto de portas.	Essa interessante artista contemporânea da nova geração brasileira possui uma obra peculiar sobre a luz e a cor. Na galeria, os filtros de cor imprimem uma escala cromática específica à entrada de luz natural pelas salas e aberturas dos espaços.	Nessa mostra, o escultor Angelo Venosa confirma novamente a potência de uma obra que mistura meios, materiais e conceitos na criação de um corpo híbrido, provocativo, que se insinua entre o abstrato e o figurativo. Dessa vez, ele materializa objetos escultóricos que remetem ao corte, ao aprisionamento, ao que é inquietante e extenuado.	Pintor figurativo, de traços e temática fortes, João Câmara organizou esse registro poético de Recife e Olinda por meio de memórias e afetos.	Não poderia ser outra que não Brasília – a cidade-satélite, o sonho de arquiteto, a modernidade construída no meio do nada – para ecoar as questões que a bienal levanta.
PRESTE ATENÇÃO	Numa parte da instalação que apresenta uma cama de aço inox com a superfície perfurada. Pelos furos pode-se sentir o perfume inebriante de lírios. É mais uma vez a provocação da artista com sua estratégia de sedução impossível.	No modo como a artista faz um comentário sobre a vida em São Paulo por meio da interferência nos espaços. Koch também perfura chapas nas paredes das galerias e coloca fotografias, ampliando os espaços de cor e luz.	No modo como esse artista desafia nossos conceitos e limites entre o natural e o construído. Ele parece reproduzir formas arcaicas, causando estranhamento por suas configurações rudes, irregulares e surpreendentes. Venosa nos introduz a questão da arte como campo amplificado de visualidades.	Na maneira como João Câmara transita entre as pinturas e os objetos. Paraibano de nascimento, ele vive e é cidadão honorário de Pernambuco. A série torna clara a maneira como o artista articula a tradição figurativa de viés social, com referências pessoais e literárias.	No paralelo que a mostra traça entre Brasília, real, e o segmento da *12ª Cidade*, utópica, apresentada na bienal paulistana. Os paradoxos e coincidências entre a cidade inventada e a capital brasileira são retratados nas obras de vários artistas, estrangeiros e brasileiros.
PARA DESFRUTAR	As telas a óleo da inglesa Julie Roberts no mezanino da galeria, com imagens que exploram o universo doméstico. Em Belo Horizonte, Valeska Soares tem uma retrospectiva no Museu da Pampulha (av. Otacílio Negrão de Lima, 16.585), até o dia 21.	A individual de Daniel Senise, no Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo), até o dia 26. Nas 13 telas expostas, o artista carioca também se utiliza da arquitetura, fazendo referência aos espaços expositivos de diversos museus do mundo.	As mostras também de artistas contemporâneos no Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, São Paulo) de 9/5 a 2/6. Nuno Ramos, Gabriela Machado, Teresa Viana e Hugo Fortes fazem instalações; Fernando do Bujarto exibe desenhos.	A exposição *Cidadeprojeto/cidadeexperiência*, no MAM Villa-Lobos (avenida Nações Unidas, 4.777, piso 3, São Paulo), até o dia 5. A mostra reúne obras do acervo do MAM que tratam do impacto da metrópole na percepção do homem moderno.	A Bienal de São Paulo, até o dia 2 de junho no Pavilhão da Bienal, no parque do Ibirapuera. Sem o chamado "núcleo histórico", a 25ª edição aposta na produção contemporânea, com quase 300 obras de 190 artistas.

MOSTRA	**Renoir – O Pintor da Vida** *Rosa e Azul*, 1889 (detalhe) Pierre-Auguste Renoir	**Sigmar Polke** *Transformem Mentiras em Discursos, Discursos em Besteira, Inimigos em Tempo e Tempo em Eternidade*, 1996	**Lucio Fontana: A Ótica do Invisível** *Concetto Spaziale*, 1962 Lucio Fontana	**Lucio Costa 1902-2002** Plano Piloto, 1960	**Paralelos: Coleção Cisneros** *Composition avec Blue et Jaune*, 1931 Piet Mondrian
ONDE E QUANDO	Museu de Arte de São Paulo (avenida Paulista, 1.578, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5644). Até 28/7. De 3ª a 6ª, das 11h às 17h; sáb. e dom., das 11h às 18h. R$ 10.	Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-4832). Até o dia 19. De 3ª a 6ª, das 11h30 às 18h30; sáb. e dom., das 12h30 às 17h30. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil - SP (rua Álvares Penteado, 112, Centro, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até 16/6. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Grátis.	Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). Até o dia 12. De 3ª a dom., das 12h às 17h30. Grátis.	Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688). Até 23/6. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.
TRATA-SE DE	Exposição com mais de 130 obras de Renoir (1841-1919) pertencentes ao acervo do Masp e instituições européias, como o Museu D'Orsay e o Metropolitan Museum de NY. Ao conjunto somam-se obras de contemporâneos do francês, como Cézanne e Degas.	Exposição com 40 guaches feitos em 1996, a convite do Instituto de Relações Exteriores da Alemanha, por um dos mais prestigiados artistas alemães contemporâneos, celebrado pelo forte senso de humor em críticas às convenções sociais, políticas e artísticas.	Retrospectiva com 66 obras feitas por Lucio Fontana (1899-1968) entre os anos 30 e 60, vindas do acervo da Fundação Lucio Fontana de Milão e do MAM-RJ. Por meio de cortes nas telas, o artista italiano criava peças entre a pintura e a escultura, questão cara à história da arte.	Mostra com mais de 200 esboços e projetos originais de Lucio Costa (1902-1998). A retrospectiva, dividida em 12 módulos, reserva uma sala especial para a construção de Brasília, com preciosidades como o manuscrito do Plano Piloto. Há também fotos e correspondências do arquiteto.	Exposição com obras da coleção particular da família venezuelana Cisneros que, desde os anos 70, reúne exemplares da produção contemporânea da América Latina, com especial atenção para a arte brasileira. São 130 peças.
IMPORTÂNCIA	Dentro da febre das megaexposições que invadiram o país no fim dos anos 90, apenas com acervos internacionais, é bom lembrar que o núcleo da mostra de Renoir é composto por 22 obras pertencentes ao próprio acervo do Masp.	O artista alemão pertence a uma geração de artistas contemporâneos que, a partir dos anos 60 e 70, substitui uma obra abstrata e conceitual por uma produção que aponta para questões sociais e políticas. Vencedor do prêmio de pintura da Bienal de Veneza de 1986, Polke é dono de uma gestualidade vigorosa, que tangencia a figuração.	Lucio Fontana foi emblemático da libertação da tela como instrumento bidimensional e revolucionou a arte moderna. A exposição oferece uma análise mais aprofundada dos processos e das implicações que levaram o artista ítalo-argentino a pesquisar as superfícies de suas próprias telas, rediscutindo o espaço da pintura e da arte.	Lucio Costa é o grande mestre brasileiro da arquitetura. A partir dos anos 1920/30, em contato com referências internacionais, como Le Corbusier, ele começou a realizar projetos que mudaram o perfil arquitetônico do país, imprimindo a este um traçado modernista que se reafirmou na obra de seus sucessores.	Uma das mais importantes coleções privadas de arte do mundo está focada na tradição abstrata. Nessa exposição, a idéia é colocar a produção brasileira concreta e neoconcreta em contexto, sublinhando as convergências e particularidades em relação à arte abstrata do mesmo período no resto da América Latina e na Europa.
PRESTE ATENÇÃO	No tema recorrente das pinturas de Renoir: festas, celebrações. Por isso ele é considerado um mestre menos vanguardista que seus colegas impressionistas. Há algo de mundano na obra desse pintor que buscava retratar o belo, com suas pinceladas carregadas de luz e de cor.	Na forma como as telas do artista buscam sentido na especificidade de seus títulos, que formam um discurso estranhamente irônico, crítico e, muitas vezes, cínico. Nessa mostra, há exemplos como *Atualmente não É Permitido Penhorar uma Televisão*.	No modo como o período em que Fontana viveu na Argentina, entre 1940 e 1947, associado ao Manifesto Blanco e ao grupo Madi, influenciou sua obra, propondo uma reorganização e uma modulação de volumes que desembocam no furo e no corte sobre suas telas.	Na maneira como Lucio Costa trabalhava, traçando desenhos em cadernos, croquis e anotações que buscavam um sentido para seus projetos. Como preciosidade, a mostra exibe cinco bloquinhos em que o arquiteto juntava as observações feitas durante uma viagem de estudos ao interior de Portugal.	Nos artistas considerados catalisadores para o desenvolvimento da arte concreta em todo o mundo ocidental. Particularmente, no suíço Max Bill, representado nessa mostra por uma tela geometricamente dividida em quadrados coloridos nos tons vermelho, laranja, roxo, preto e branco.
PARA DESFRUTAR	A mostra *8 Artistas Brasileiros Contemporâneos*, entre os dias 3 e 13, na Casa das Rosas, no número 37 da mesma av. Paulista. Entre os participantes estão Antônio Peticov, Claudio Tozzi, Gregório Gruber, Gustavo Rosa e Takashi Fukushima.	A mostra que se abre no dia 25, no próprio Paço das Artes, com os contemplados com o Prêmio Sergio Motta. Destacam-se os que se valem das novas tecnologias, como as duplas Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, Jurandir Müller e Kiko Goifman.	A coletiva, no terceiro andar do CCBB-SP, com 21 artistas brasileiros renomados que, de acordo com a curadoria, têm em Lucio Fontana uma referência. Entre os selecionados estão Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Tunga e Waltercio Caldas.	A coletiva com 78 artistas contemporâneos, até o dia 24, na Galeria de Arte IBEU (av. Nossa Senhora de Copacabana, 690, 2º andar, Rio de Janeiro). Há nomes fundamentais da produção recente, como Lygia Pape, Bispo do Rosário e Artur Barrio.	*Ressonâncias Mórficas*, criada por Sandra Tucci para o Projeto Parede do MAM que, todo semestre, convida um artista para ocupar o corredor em frente ao restaurante do museu. A artista usou 70 esferas de metal coloridas, protegidas por caixas de acrílico.

FOTOS DIVULGAÇÃO

A subversão dos sentidos

David Lynch fala de *Cidade dos Sonhos*, mais um de seus desafios às convenções lineares do cinema. Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Uma garota loura ganha um concurso de dança. Uma limusine negra desliza pela neblina das colinas de Hollywood. Um jovem diretor é coagido a comparecer a uma reunião onde misteriosos tipos mafiosos manifestam ruidosamente sua predileção por café expresso. Uma jovem atriz desembarca em Los Angeles, a cabeça cheia de sonhos de estrelato. Um monstro se oculta atrás de uma lanchonete no coração de Hollywood. Uma atriz desmemoriada assume o nome e a persona de Rita Hayworth.

Todas essas tramas se entrelaçam, se tocam, fazem e desfazem seus nós em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*), o novo filme de David Lynch, que chega agora ao Brasil. E nem se falou no caubói vestido de branco e seu rancho hollywoodiano, no teatro que só exibe produções em *playback*, na vidente que assombra um conjunto de prédios, na caixa com poderes paranormais e no corpo que apodrece sobre a cama de um apartamento vazio.

Para quem temia que Lynch tivesse capitulado às pressões do *mainstream* com a (enganosa) simplicidade de *História Real*, *Cidade dos Sonhos* é um conforto. Lynch prova que continua no comando absoluto do seu projeto cinematográfico, e que isso implica, quase sempre, um desafio para o espectador.

Ironicamente – de um modo bem lynchiano –, é o espectador mais visualmente sofisticado que cai com mais facilidade na esperta armadilha de *Cidade dos Sonhos*. A história que Lynch aparentemente propõe a ele, na primeira parte de *Cidade*, é de total candura, digna de uma telenovela: jovem atriz (a fantástica Naomi Watts) chega a Hollywood vinda do interior; repleta de sonhos de estrelato, vê-se confortavelmente instalada no apartamento da tia, uma veterana do terceiro escalão da indústria, e tem sua paz abalada pelo súbito aparecimento de uma bela morena (Laura Harring, ex-miss Estados Unidos) com um ferimento na testa, aparentemente sobrevivente de um acidente automobilístico e totalmente desmemoriada.

O diretor: "Eu não vim aqui para confirmar coisa alguma"

Segue-se uma tênue história de mistério, entremeada com sedução e com o que parece ser mais uma narrativa de sucesso instantâneo em Hollywood. É quando o espectador já está preenchendo as aparentes lacunas da história com sua própria imaginação – e com referências de outros filmes – que Lynch começa a brincar com nossa capacidade de seguir uma narrativa, ou, melhor ainda, com a capacidade do cinema de criar, na nossa cabeça, diferentes narrativas.

As aventuras das duas moças – e do jovem diretor (Justin Theroux) com quem ambas vivem tropeçando – na *Cidade dos Sonhos* tornam-se gradativamente mais estranhas, até uma completa subversão narrativa que Lynch atira, sem avisar, na testa do desavisado espectador. O que estávamos vendo, realmente? E que história estava sendo contada? Por quem? Como o próprio David Lynch diz nesta entrevista – uma conversa entremeada por muitos goles de café preto com açúcar e baforadas de Marlboro, numa sala de reuniões de um hotel em Beverly Hills –, tudo faz sentido. Mas talvez não o mesmo sentido para todo mundo.

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

BRAVO!: Imagino que muitas pessoas têm vontade de lhe fazer esta pergunta, pelo menos da primeira vez que vêem *Cidade dos Sonhos*: o que é que acontece no filme?

David Lynch (*rindo muito*): Ok, está certo. Obrigado pela sinceridade. Bom, existem muitos tipos de filmes. A maioria deles, hoje, não exigem que se pense muito. Isso me chateia muito, mas muito mesmo. Me chateia que se pense que as platéias se desacostumaram a pensar e que só querem tudo mastigadinho, entregue de bandeja. Isso é uma besteira, e das grandes. As pessoas adoram pensar. Somos todos detetives. Adoramos observar, adoramos deduzir. É ótimo prestar atenção. Nós nos divertimos assim. É importante não ter medo de prestar atenção, não ter medo de usar a intuição e pensar/sentir qual o caminho que nos levará a alguma conclusão. Depois de uma experiência como ver este filme, cada pessoa adquire um conhecimento pessoal, intuitivo, que pode levar a uma conclusão própria. Nós sabemos muito mais do que admitimos, ou talvez temos medo de admitir. É maravilhoso ter uma coisa abstrata sobre a qual podemos conversar e tirar nossas próprias conclusões. É uma das coisas que mais gosto no cinema — que ele pode ser essa grande coisa abstrata e linda.

Uma hipótese: a primeira parte é um sonho. O sr. confirma isso?

Eu não confirmo coisa alguma (*mais risos*). Eu não vim aqui para confirmar coisa alguma. Para quê? Tirar o prazer de todo mundo? Quando eu vejo um filme, ou quando eu leio um livro, não vou procurar o autor para perguntar o que li ou vi. Uma boa obra foi urdida e pensada por longo tempo para ser o que é e ter um certo efeito sobre nossa mente. De todo modo, a maioria dos autores de que eu gosto está morta e eu não posso desenterrá-los para perguntar o que eles queriam dizer.

Mas é uma explicação possível, não?

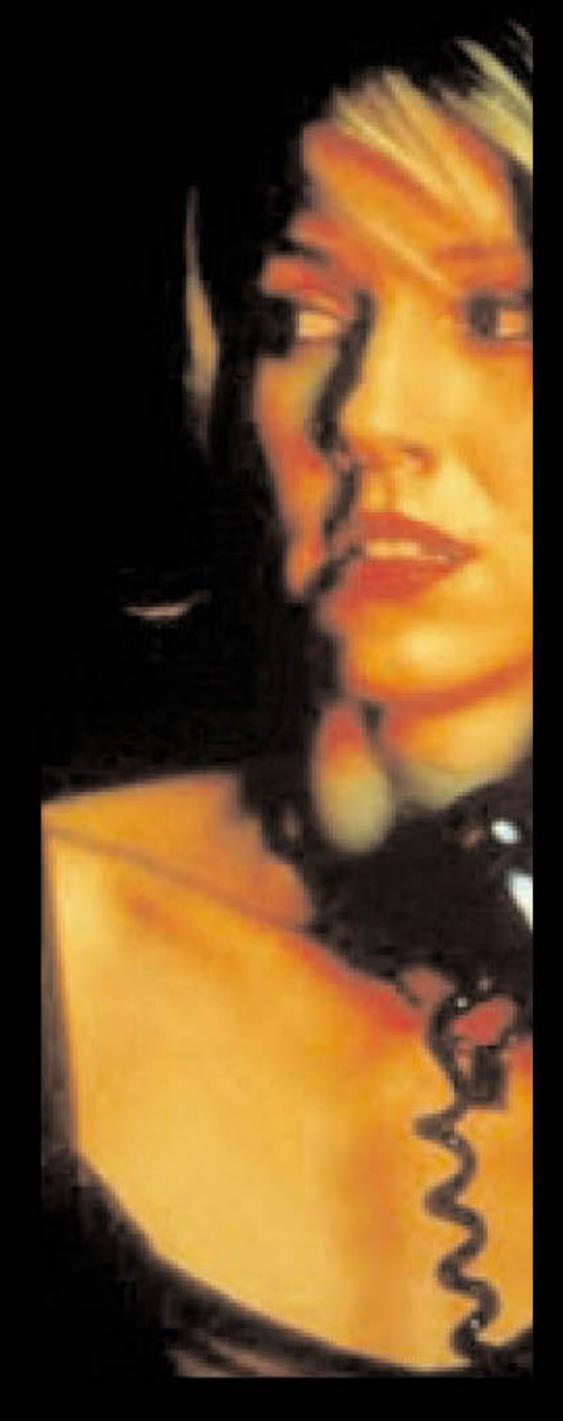
Claro que é. E bem bacana. Olha, o que eu posso recomendar a todo mundo é: veja de novo; preste atenção; tudo começa no princípio, desde o comecinho mesmo. Sobretudo preste atenção — pelo menos é isso que eu gosto de fazer quando vou ao cinema.

Sonhos são um elemento importante em todos os seus projetos. O sr. presta atenção em seus próprios sonhos? Acha inspiração neles?

Não. Eu quase nunca me lembro dos meus sonhos. Mas a idéia do sonho e o modo como os sonhos funcionam me fascinam. O modo como um sonho é uma história, com a estrutura de uma história. Eu retenho mais a sensação dos sonhos. O ideal para mim é combinar a superfície de uma história simples com a sensação de um sonho, com as abstrações possíveis num sonho.

O Que e Quando

Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*), novo filme de David Lynch. Com Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Harring e Ann Miller. Em cartaz

FOTO KEYSTOCK

O fato de *Cidade dos Sonhos* ter começado como uma série de TV teve algum impacto sobre seu formato final? Que alterações foram feitas?

Isso ia ser uma série para a (rede) ABC, e seria um piloto com um final aberto, inconclusivo. Num piloto você tem a oportunidade de explorar várias linhas narrativas diferentes, e estávamos trabalhando nisso na época de *História Real*. Muitas coisas estranhas aconteceram na época em que terminamos o piloto. Quando finalmente estava numa forma que, acreditamos, dava para mostrar à ABC... Bem, não foi um sucesso. Eles odiaram. Odiaram completamente (*ri às gargalhadas*). E parecia que isso seria o fim de tudo. Mas então, e eu adoro quando essas coisas inesperadas acontecem, surgiu a oportunidade de transformar o projeto num filme. Um filme tem outras necessidades. Eu precisava de novas idéias. Idéias muito interessantes. E eu não tinha nenhuma.

Qual foi a solução?

Sentei na minha cadeira favorita, uma noite, e as idéias simplesmente apareceram. Naturalmente. Sem esforço algum. Mas elas representaram toda uma nova estrutura, e muitas cenas adicionais, mais trabalho. Então você vê, este projeto queria assumir estas características, queria ser deste jeito, mas teve que chegar até aqui pelo caminho mais comprido.

E, no entanto, o sr. é um diretor que gosta de televisão e teve uma ótima experiência com a série *Twin Peaks*. O que mudou entre uma e outra experiência?

Realmente não sei. Não com detalhes. Mas suspeito que é um pouco do processo que está ocorrendo no cinema, também. No início, os fundadores dos estúdios se guiavam por instinto. Não havia regras. Não havia pesquisas. Não havia necessidade para nada disso. Tudo isso acabou no cinema e, com muito mais intensidade, na TV. Agora tudo é medido e pesquisado. E uma dessas pesquisas, ao que parece, determinou que as pessoas não assistem mais a seriados porque não têm mais paciência de seguir uma história que se desenvolve ao longo de vários episódios. E é isso, exatamente, o que me interessa. Adoro uma história que evolui ao longo de vários episódios. É apenas isso que me leva a fazer TV. Porque todo o resto é só sofrimento e chateação.

Como o sr. escolheu seu elenco? O filme não tem nenhum rosto conhecido, e todos são excelentes.

Há esta enorme bolsa de talentos que é Los Angeles. Essa é uma das melhores coisas desta cidade: você pode jogar uma pedra em qualquer direção e ela vai cair num mar de talento disponível.

Como é seu processo de escolha de elenco?

Não muda muito. Acredito que, se existe a pessoa certa para um papel, essa pessoa vai aparecer. Em geral, começo com fotografias. Vou olhando fotos dos atores dentro dos parâmetros dos personagens e fazendo uma seleção. Na etapa seguinte, eu me encontro pessoalmente com os selecionados. Não é propriamente um teste, é uma conversa mesmo. Nessa conversa, começo a envolvê-los em algumas cenas e ver a reação deles. Na verdade, você tem muito mais do que simplesmente as reações deles ao texto. Você tem todo um universo de sentimentos e emoções. Não é difícil, nesse contexto, ver quem é a pessoa certa para um papel.

O título original de seu filme é *Mulholland Drive*, uma rua de Los Angeles. O que esse local tem de tão especial para o sr.?

Para mim, o nome dessa rua, a simples existência dela, eu saber que essa rua está lá, me dá uma sensação de profundo mistério. Em alguns momentos, Mulholland Drive parece inteiramente pacífica e linda. Em outros, completamente misteriosa, e com um elemento muito claro de medo. Talvez isso venha da localização de Mulholland Drive, do fato de que de um lado você pode ver todo o vale (*de São Fernando*) e de outro, Hollywood. Essa foi uma das primeiras idéias que me vieram, foi a base de tudo.

Há também uma noção muito clara de lugar. Esta é uma história que só poderia se passar em Los Angeles?

Definitivamente. A cidade é uma parte fundamental de tudo. Não é toda a verdade sobre Los Angeles, nem toda a verdade sobre Hollywood e a indústria. É apenas uma história, com estes personagens. Mas tem de ser contada em Los Angeles, e por isso foi filmada inteiramente aqui.

Qual sua relação com a música? Ela também é uma fonte de inspiração, de idéias?

Eu adoro música. E agradeço ao Angelo Badalamenti (*compositor e arranjador de trilhas sonoras, inclusive a de* Cidade dos Sonhos) por me trazer para dentro do mundo da música. Meu primeiro interesse foi não exatamente pela música, mas por efeitos sonoros. Foi a partir da minha colaboração com Angelo que comecei a compreender e apreciar melhor o mundo da música — e percebi que muitas das leis da música são idênticas às leis do cinema, em termos de ritmo, em termos de exposição de temas, de atmosfera. É muito comum que uma peça musical seja a base para toda uma arquitetura ci-

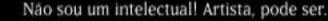
Acima e na pág. oposta, Naomi Watts em cena do novo filme: contar histórias não é tão importante assim

nematográfica, para mim. Eu lembro, por exemplo, que durante as filmagens de *O Homem Elefante*, um domingo à tarde, eu não estava trabalhando, estava em casa e ouvi um adágio para cordas no rádio. De repente todo o final do filme me veio à cabeça (*era o* Adágio para Cordas*, de Samuel Barber, que, de fato, foi usado na trilha do filme*). Quanto mais trabalho, mais eu vejo que há uma magia real na música e no modo como ela se relaciona com as imagens.

Em *Cidade dos Sonhos* há uma canção muito importante, numa cena crucial — a versão em espanhol de *Crying*, de Roy Orbison. Como o sr. chegou até ela?

Era uma canção que eu ia usar em *Veludo Azul*. Eu a ouvi pela primeira vez num táxi em Nova York quando fui me encontrar com Kyle MacLachlan (*protagonista de* Veludo Azul), e nós estávamos atravessando o Central Park. Fiquei louco com a música e, quando cheguei a Carolina do Norte, onde íamos filmar, comprei uma coletânea de grandes sucessos de Roy Orbison. Ouvi *In Dreams*, fiquei ainda mais apaixonado por ela e me esqueci de *Crying*. Muitos e muitos anos depois, eu estou em casa e meu agente me liga dizendo que queria que eu conhecesse uma pessoa, uma cantora que tinha uma voz incrível. Eu disse "claro", e ele disse "estou indo agora para sua casa". Tenho um pequeno estúdio de gravação em casa e, dito e feito, naquela manhã mesmo me apareceu essa moça, Rebekah Del Rio. Ela mal tinha chegado, nem café eu tinha oferecido a ela nem nada, e já estava no estúdio – e aí ela começou a cantar a versão mais incrível de *Crying* que eu já tinha ouvido. Uma versão em espanhol, que eu não conhecia. É essa gravação, exatamente – a gravação que fizemos quatro minutos depois de Rebekah chegar lá em casa – que está no filme. Ela tem a voz de um anjo. Um talento inacreditável.

O sr., sendo artista e intelectual...

Não sou um intelectual! Artista, pode ser.

Refaço a pergunta: como artista, que impacto os ataques do dia 11 de setembro tiveram em seu processo de criação?

Costumo dizer que, naquele dia, todos nós de repente descobrimos que estamos com câncer. Talvez muitos de nós, na chamada comunidade criativa, estivéssemos com a cabeça enfiada na areia. Depois daquela manhã, isso ficou impossível. Descobrimos que existem coisas terríveis no mundo – e o que nós vamos fazer a respeito? Ainda não tenho a resposta a não ser, constantemente, desejar o melhor possível para o mundo todo. É claro que eu quero justiça, mas acima de tudo quero paz no mundo, e acho que devemos olhar com o maior cuidado para o que andamos fazendo, e tentar realmente compreender a raiz de todos esses problemas.

A estrada percorrida

Longas do diretor (não incluídas as produções para a TV):

- *Eraserhead* **(1977)**
- *O Homem Elefante* **(1980)**
- *Duna* **(1984)**
- *Veludo Azul* **(1986)**
- *Coração Selvagem* **(1990)**
- *Os Últimos Dias de Laura Palmer* **(1992)**
- *A Estrada Perdida* **(1997)**
- *História Real* **(1999)**
- *Cidade dos Sonhos* **(2001)**

FOTO KEYSTOCK

Nesta pág., detalhe de cena com Laura Harring (pág. oposta), também em *Cidade dos Sonhos*: essência perigosa

A lógica de Lynch

Como a alegria, o desejo e o furor, os filmes do cineasta não precisam de enredo nem justificativa. Por Sérgio Augusto de Andrade

Ninguém entende *Cidade dos Sonhos*. Duvido que entender *Cidade dos Sonhos* seja muita vantagem.

Como tudo na vida, *Cidade dos Sonhos* talvez não tenha explicação. E, se tiver, a explicação só pode tornar o filme de David Lynch um filme pior: menos hipnótico, menos perturbador e menos excitante. Para nossa sorte, David Lynch filma como um tarado – e sua única prioridade é restabelecer, como um fetichista bondoso, a bem-aventurada possibilidade de que o cinema volte a ser uma arte perigosa.

David Lynch sempre desconfiou tanto de tudo que pudesse soar doméstico, inofensivo ou confortável que acabou inventando uma América na qual a essência da domesticidade e do conforto – a imagem clássica e suburbana de um Meio-Oeste que parece retratado num cartão-postal do final da década de 50 – é como uma caixa de surpresas sinistra. O que deveria parecer um cartão-postal esquecido entre as páginas de um diário perfumado termina como o segredo que alguém descobre, por acaso, perdido entre os escombros de um sobrado incendiado.

O incêndio é o teatro preferido de David Lynch: é sua paixão pelo fogo que pode explicar tanto o início de *Coração Selvagem*, com seu cigarro acendendo num fundo escuro como se fosse o estopim de algum atentado macabro, quanto as sugestões de *Fire Walk with Me*, título original de *Os Últimos Dias de Laura Palmer* – um filme que parece animado por combustão espontânea. O fogo sempre andou lado a lado do cinema de David Lynch.

Tudo em suas imagens é tão ardiloso como essas campainhas de certos brinquedos que, quando apertadas, dão choque: as cenas de David Lynch parecem estar o tempo todo na iminência de alguma revelação terrível que nem sempre estamos certos de querer saber. O teor de nossa relutância faz as delícias de seu cinema e é o tema de seu jogo mais refinado.

E o melhor de tudo é que o que torna sua estética uma das

mais bem-acabadas herdeiras das invenções do Surrealismo não é sua aparente incongruência; nem sua discreta – e tão talentosa – afeição formal por Kenneth Anger, Stan Brakhage, Maya Deren e Joseph Cornell; nem mesmo sua hipotética, compulsiva fixação pela representação de sonhos: é seu humor. O humor de David Lynch é muito mais importante que o que a maioria dos críticos nunca foi capaz de descrever a não ser como variações infinitas de uma vocação – que, se real, seria só maçante – para um ininterrupto devaneio de fundo onírico. É só colocar um filme de David Lynch de um lado e um crítico de cinema de outro para todo mundo começar a ouvir, sem parar, a palavra "sonho" – ou "pesadelo". Isso não é crítica; é reflexo condicionado.

David Lynch sempre me pareceu inteligente demais para poder se dedicar integralmente, com uma abnegação que soaria suspeita, a uma fantasia vulgar, vazia e redundante como costumam ser todos os tipos de sonho: indiferentes aos passatempos fáceis do inconsciente, seus filmes são contos de fadas obcecados pelo pecado. E com seu bom gosto habitual, David Lynch sempre soube que o pecado nunca deveria ser representado simplesmente pela maçã envenenada – mas pelos desejos de Branca de Neve. Seu cinema teve a coragem de tratar Laura Palmer ao mesmo tempo como Branca de Neve e como a maçã. Como espectadores, podemos morder ambas.

Seu mundo obedece a uma forma muito particular de lógica – uma lógica que nunca exclui o frenesi, e que parece encarregar a música da tarefa sempre estimulante de resguardar seus segredos e resumir suas intenções: desde o órgão ligeiramente alucinado de *Eraserhead* até Rebekah Del Rio cantando sua versão em castelhano de Roy Orbison em *Cidade dos Sonhos* (passando, evidentemente, pelo *Blue Velvet* de Isabella Rossellini), David Lynch nunca perdeu a chance de provar que, em seus filmes, a conquista do som no cinema foi bem mais que uma discutível realização histórica – e que, além de repensar o ruído e a voz, seus filmes conseguem repensar de forma memorável, como pouquíssimos outros, a relação entre a narrativa e a música. Da mesma forma como boa parte de suas histórias se desenvolve com um ruído surdo, grave e sugestivo ao fundo – como se todos no filme tivessem entrado sem querer, sozinhos, numa câmara de eco enorme e escura –, o momento envenenado em que qualquer uma de suas personagens começa a cantar – geralmente em clubes noturnos sempre um pouco assustadores – é o momento quase encantado de uma epifania gótica que ilumina sua intriga com o brilho nervoso de uma tocha tremulando numa caverna fechada. Todos os personagens de David Lynch parecem sempre iluminados por esse brilho.

Além disso, o ritmo das músicas de seus filmes se alastra pelo ritmo de suas histórias com a languidez sinuosa de uma serpente rastejando sob o sinal de neon de um motel no deserto; embaladas por essa languidez, seus filmes sempre oscilam entre o neon e a tocha. David Lynch adora combinar os dois.

Por isso, é mais que natural que seus filmes muitas vezes pareçam musicais encenados por personagens de gosto muito particular – personagens capazes de transformar todo musical numa comédia erótica cujo apelo é invariavelmente visceral. Como uma planta tropical num pântano esquecido, o cinema de David Lynch brota do ponto exato em que o cinismo, as colcheias e a carne se entrecruzam numa fermentação doentia. Seu estilo é exato, pervertido e lisérgico; seu cinema é um transe.

Num mundo tão ferozmente pessoal, a única manifestação possível de ordem só pode ser tão arbitrária, gratuita e original quanto a maioria de suas fobias – assim, para David Lynch, a única expressão consistente de estabilidade moral parece vir de um respeito básico, entre todas as opções imagináveis, às únicas leis que seus filmes parecem respeitar: as leis do trânsito. Percorrendo as estradas da América em *História Real*, Richard Farnsworth poderia ser eleito com facilidade o mais correto modelo de motorista em toda a história do cinema; em *A Estrada Perdida*, a pena imposta por Robert Loggia ao desrespeito a certos limites de velocidade atinge proporções de deliciosa demência; em *Cidade dos Sonhos*, boa parte da trama se origina a partir de um acidente causado por uma forma clássica, adolescente, de irresponsabilidade ao volante – toda sua obra, assim, acaba tornando mais que claro que acatar leis fundamentais do trânsito representa a única forma essencial de respeito a que seus personagens podem se dar o luxo de obedecer. É um universo gloriosamente pop – até em suas regras mais fundamentais. Para David Lynch, a diferença entre um sinal vermelho e um sinal verde é um princípio ético.

"Por que os filmes pornográficos se chamam *X*?", pergunta uma personagem de *Detetive*, um filme esquecido e maravilhoso de Jean-Luc Godard. "Por quê?" – ela insiste – "*X* não se usa só em matemática?" "Exatamente por isso", alguém responde. "Ah", ela suspira, parecendo subitamente esclarecida; e completa – "a incógnita".

O cinema de David Lynch parece radical mesmo nos momentos em que seu experimentalismo aceita flertar com as convenções mais ortodoxas do cinema comercial – como em *O Homem Elefante*, *Duna* ou *Twin Peaks* –; mas sua essência é sempre tão perigosa, ultrajante e saborosa quanto a dos grandes clássicos da tradição pornográfica – a tradição de *Debbie o Diabinho de Dallas*, *O Perfume de Mathilde*, *Erotismo à Flor da Pele* ou *O Diário de Milly*.

Como no cinema pornográfico, o ato de contar ou não histórias é parte de uma estratégia do desejo, não do autor; como no cinema pornográfico, suas imagens parecem ter febre; como no cinema pornográfico, tudo, a partir de certa altura, dá a impressão de se estruturar como um delírio; como no cinema pornográfico, seus temas se repetem com a obsessão de uma mania; como no cinema pornográfico, tudo parece planejado para excitar. A grande diferença entre David Lynch e a imaginação da pornografia é que os filmes de David Lynch sempre foram muito mais explícitos.

Mas é Jean-Luc Godard, mais uma vez – com quem David Lynch, aliás, se assemelha de forma muitas vezes insuspeitada –, que pode explicar de modo definitivo os hipotéticos mistérios de seu cinema. Duvido que Godard jamais tenha pensado com alguma atenção em David Lynch, mas isso não importa: ao afirmar a incógnita como o centro secreto do cinema pornográfico, seu raciocínio, de novo, parece iluminar tudo – neste caso tudo, pelo menos, que Lynch criou.

Afinal, como os filmes de David Lynch, toda equação também possui seu método – mas é a incógnita que representa a única possibilidade erótica em meio às leis de seu rigor. Por isso, eu preferiria acreditar que aquilo que a maioria descreve como seus sonhos seja simplesmente, no fundo, a irrupção erótica do insondável sob a máscara moderna de uma narrativa em crise. Sem querer – e provavelmente sem saber –, David Lynch vem mostrando novos caminhos para a pornografia.

E – o que é melhor – ao invés de transformarem a pornografia em arte, seus filmes transformam a arte em pornografia – o que é muito mais sofisticado. Afinal, ainda como no cinema pornográfico, o que David Lynch vem provando – com o talento de um mestre-de-cerimônias apresentando números suspeitos num circo decadente – é que talvez contar histórias não seja tão importante assim.

A alegria, o desejo e o furor nunca precisaram de enredo. Os filmes de David Lynch não precisam de justificativa. ▌

FOTOS KEYSTOCK

Dennis Hopper e Isabella Rossellini em *Veludo Azul*: sabor e pornografia

FOTO WALTER CARVALHO/DIVULGAÇÃO

Romeu sem veneno

Abril Despedaçado, **a adaptação de Walter Salles para o livro de Ismail Kadaré, dilui sua força ao pôr um aceno de redenção na tragédia do original**

Por Mauro Trindade

Poucos filmes brasileiros foram antecedidos de tanta expectativa e cobertura de imprensa quanto *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. Com exceção de *O Primeiro Dia* (1999), feito originalmente para a TV francesa, a obra é a primeira do diretor após o sucesso de *Central do Brasil* (1998), que disputou o Oscar de Melhor Atriz e Melhor Filme Estrangeiro, conquistou o Urso de Ouro de Melhor Filme e o Urso de Prata pela atuação de Fernanda Montenegro, em Berlim, além de outros prêmios menores. *Central* ainda tem o mérito de ter levado aos cinemas brasileiros mais de um milhão de espectadores. Era natural, portanto, que a nova criação de Walter Salles despertasse curiosidade quanto à sua carreira internacional, que afinal não se mostrou tão laureada como a da obra anterior. O filme chega dia 3 deste mês aos cinemas de todo o Brasil junto com o livro de arte *Abril Despedaçado* (*veja quadro*), de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller, com os bastidores da produção, o roteiro adaptado e fotos das locações, dos atores e da equipe técnica.

Rita Assemany em cena: saídas inusitadas numa história de sangue e vingança

Independentemente das premiações e mesmo das declarações do diretor, que afirmou querer fazer algo distante de tudo o que tinha feito antes, *Abril Despedaçado* tem mais semelhanças do que diferenças com

Acima, da esquerda para a direita, cenas do filme: Rodrigo Santoro e José Dumont; Luiz Carlos Vasconcelos e Flavia Marco Antonio (nas pernas-de-pau); o menino Ravi Lacerda

FOTOS WALTER CARVALHO/DIVULGAÇÃO

FOTO CHRISTIAN CRAVO/DIVULGAÇÃO

Central do Brasil. Neste, um menino órfão é levado por uma golpista barata da cidade grande para o interior, onde ele encontra a solidariedade e o carinho que jamais conheceu na desumanizada metrópole. Desta vez o caminho é inverso. O filme conta a história de uma família no interior da Bahia que vive em litígio com um clã vizinho, numa ronda macabra de vendetas. O assassino de um dia será a vítima do dia seguinte. E assim se permanece numa engrenagem de honra e vingança cuja origem se perde no tempo. Em *Central*, o foco narrativo está numa mulher que supera seu passado inescrupuloso por meio da amizade com uma criança, enquanto em *Abril*, Tonho (Rodrigo Santoro), o assassino, rompe o círculo de violência graças ao carinho e fantasia de Pacu (Ravi Lacerda), seu irmão caçula. Sempre a pureza infantil a redimir de corpo e alma o corrompido universo dos homens.

Ao repetir a lição de vida e de otimismo, *Abril Despedaçado* perde a rara oportunidade de se tornar uma versão para o cinema da mesma intensidade que o livro homônimo do albanês Ismail Kadaré. É a terceira adaptação do romance, sendo a primeira uma produção albanesa sem a menor repercussão, e a segunda, dirigida por Liria Bégéja em 1987. No livro, cujo cenário são os montes Malditos, norte da Albânia, o camponês Gjorg Berisha acaba de matar um homem de um clã inimigo e prepara-se para a morte, após a *bessa*, ou a trégua de 28 dias até a próxima Lua cheia, antes que a família do morto exija que seu sangue seja pago com sangue. É um mundo atemporal sob o *Kanun*, um código de direito consuetudinário vindo de uma remota Idade Média, que rege todos os aspectos da comunidade, especialmente as leis da vida e da morte. No breve espaço de tempo entre matar e morrer, Gjorg perambula sonâmbulo pelas estradas e vilarejos do *Rafsh*, planalto albanês intocado pela modernidade das estradas e dos costumes daqueles anos 30 do século 20. Ao mesmo tempo, um escritor e sua mulher passeiam pelas mesmas trilhas em busca do país e da gente primitiva que se esconde nas montanhas. Como nas grandes tragédias shakespeareanas, Kadaré constrói uma cápsula à prova de fuga na qual todos os elementos conspiram inexoravelmente para o desfecho sangrento, pressentido desde as primeiras páginas do livro.

O cuidadoso roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz conseguiu adaptar para o cinema os principais elementos constitutivos dessa teia sinistra, transportando-a para o sertão brasileiro, no perdido ano de 1910: o *Kanun*, a *bessa*, a visita do assassino ao morto e sua família, a solidão das longas e desabitadas estradas e, principalmente, o sentimento da vida se esvaindo a cada segundo. "Você está vendo aquele relógio? Cada vez que ele marca mais um, mais um, mais um, na verdade, ele está te dizendo: menos um, menos um, menos um", diz um dos personagens do filme, numa frase ouvida por Walter Salles do cineasta Mário Peixoto, incorporada a *Abril*.

A adaptação do livro foi, segundo Salles, consentida pelo próprio escritor, que teria ficado muito impressionado com o resultado: "Kadaré, como nós, ficou surpreso. Surgiram muitas semelhanças entre a vendeta no Brasil e na história que o livro narra. Em episódios como a ocupação do território do Inhamuns, no sertão cearense, vários crimes de sangue tiveram características iguais às descritas por Kadaré", diz ele no livro de Butcher e Anna Luiza.

Abril Despedaçado possui mais semelhanças do que diferenças com *Central do Brasil*: em ambos, a pureza infantil modifica a trajetória de um adulto atormentado

Entretanto, a armadilha mortal da própria existência desenhada por Kadaré abre portas de escape no filme. São essas portas que diluem e por fim dissipam a densa atmosfera que domina todo o livro. Transformados em artistas de circo, os dois viajantes do romance corrompem com fantasia a secura de Tonho e de seu irmão. Tocado pelo amor de Clara (Flavia Marco Antonio), a cuspidora de fogo, e pela pureza de Pacu, o sonhador, surgem esperanças e soluções. Nada mais distante do amargo determinismo de Kadaré.

Apesar das brechas, o filme conta com o apuro da direção de fotografia do experiente Walter Carvalho, que gravou deslumbrantes paisagens que fazem a delícia do espectador, transportado para um Nordeste brasileiro de cores intensas e profundas. Desde a primeira imagem, com a camisa manchada de sangue que permanece no varal até que a vítima seja vingada, até a soberba perseguição pela mata, o filme é de encher os olhos. Talvez esta seja a sua principal qualidade – há ainda interpretações marcantes de José Dumont, como um intransigente patriarca, e de Rodrigo Santoro. Saído de um romance com a cerrada mecânica de uma tragédia shakespeareana, *Abril Despedaçado*, o filme, parece permitir que seus personagens encontrem saídas que não estavam previstas no roteiro original, como um Romeu que se esquece do veneno ou um Ricardo que prefere um conchavo à batalha derradeira. No final das contas, pode não ser muito fiel, mas é bem brasileiro.

O Que e Quando

Abril Despedaçado, **filme de Walter Salles. Com Rodrigo Santoro, José Dumont, Rita Assemany e Ravi Lacerda. Estréia neste mês. O livro** *Abril Despedaçado – História de um Filme* **(Companhia das Letras, 240 págs., R$ 48), com textos de Pedro Butcher e fotos de Anna Luiza Müller (entre outros), é lançado simultaneamente**

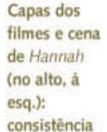
Escracho sutil

Caixa traz o equilíbrio dos filmes de Woody Allen que moderam sua pretensão

Se a obra de Woody Allen pudesse ser traduzida em um gráfico cujas coordenadas fossem tempo e pretensão, a curva resultante ficaria parecida com uma parábola. Ela começaria lá embaixo no início de carreira, com a irreverência de filmes como *Bananas* (1971); iria subindo lentamente até atingir o ápice de pretensão com *Simplesmente Alice* (1990); depois voltaria a um patamar inferior em produções recentes como *Trapaceiros* (2000).

Em geral, os pontos mais interessantes da carreira de Allen são justamente os intermediários da curva – filmes com uma história consistente, em vez de uma sucessão de gagues, com temas existenciais revestidos de um escracho sutil, não de uma seriedade postiça. Nesta segunda caixa de DVDs do cineasta lançada no Brasil (MGM), que traz apenas trailers como atração extra, três dos quatro títulos pertencem a esses momentos de transição: *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), *Hannah e Suas Irmãs* (1986) e *Crimes e Pecados* (1989). É neste último que o diretor encontra o equilíbrio ideal entre as várias fases e preocupações de sua obra, embora *A Rosa* e *Hannah* também tenham seus bons momentos. Os três ainda reafirmam o talento de Allen para a direção de atores, com ótimas atuações de Martin Landau, Alan Alda, Mia Farrow, Michael Caine e Diane Wiest, entre outros.

A caixa traz também *Dorminhoco* (1973), da primeira fase de sua carreira, sobre um homem que é congelado por 200 anos e acordado em 2173. Assim como o personagem, o filme está deslocado dentro da caixa de DVDs: por mais engraçado que seja, tem uma abordagem bastante diversa. – RICARDO CALIL

Capas dos filmes e cena de *Hannah* (no alto, à esq.): consistência

Recado certeiro

A grande surpresa de rever *M.A.S.H.* (1970) em DVD (Fox) é perceber que o enredo do filme de Robert Altman não está muito distante da típica comédia juvenil. Os personagens matam o tempo fazendo piadas sobre o tamanho do pênis de um, debatendo a cor dos pêlos pubianos de outra, enchendo a cara ou jogando futebol americano. A diferença – fundamental, no caso – é que os protagonistas não são jovens imberbes de uma cidadezinha do Meio-Oeste americano, mas oficiais do exército em plena Guerra da Coréia. A mensagem de Altman é clara: a inconseqüência juvenil – com seu desapego à autoridade e impaciência com a hipocrisia – é a única atitude possível diante do horror da guerra. O recado tinha alvo certo: apesar de se passar na Coréia, o filme obviamente fala de uma outra guerra que acontecia naquela época, ali perto, no Vietnã. O próprio Altman enfatiza esse paralelo na versão comentada do filme, uma das atrações extras do DVD, ao lado de um documentário para TV sobre a sua produção. Mas que ninguém se engane com as piadas baixas: a direção de Altman e as atuações de Donald Sutherland e Eliott Gould não são nada adolescentes. Ao contrário, elas têm uma maturidade que o infantilizado cinema americano já não oferece mais. – RC

Suspense mantido

A adaptação para o cinema do romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, por Flávio Tambellini, acertou na reconstituição do universo do autor mineiro. Boa parte do mérito é do roteiro, assinado pela escritora Patrícia Melo, pelo diretor e por Fonseca. Entrelaçando as duas fases da vida do protagonista vivido por José Mayer, um funcionário de seguradora envolvido em um golpe e mais tarde um escritor de sucesso às voltas com um assassinato, e desdobrando no tempo outros personagens, alguns dos quais não existiam no livro, o filme mantém algo do efeito obtido no romance. O suspense é intensificado pela fotografia, que cria um Rio de Janeiro propício para as psicologias de indivíduos simbólicos, quase caricaturas, de um país pobre, violento e corrupto. Tony Ramos, Isabel Guéron e Juca de Oliveira foram premiados no Festival de Gramado de 2001 por suas atuações; Gualter Pupo Filho, pela direção de arte. Entre as atrações extras que acompanham o DVD (Warner), como o *making of* e entrevistas com a equipe, vale assistir ao clipe da interessante música-tema de Dado Villa-Lobos. – ROGÉRIO EDUARDO ALVES

FOTO KEYSTOCK

Só muda a paisagem

Enquanto Hollywood controlar conteúdo e distribuição dos filmes, produções americanas em outros países não serão sinônimo de indústrias de cinema alternativas

A indústria cinematográfica australiana não existe. Pelo menos segundo o ator Gabriel Byrne. De passagem pela Austrália, a trabalho, Byrne emitiu (a um jornal local) a seguinte opinião sobre o estado de coisas no país: "Quem fala sobre uma indústria australiana está se iludindo. Para se ter uma indústria é preciso ter uma infra-estrutura que suporte uma constante produção interna. Não creio que isto seja possível enquanto os americanos dominarem completamente os sistemas de distribuição".

E mais: a constante expansão da infra-estrutura local de produção, com a construção de novos estúdios (coisa que tanto a Fox quanto a Warner acabaram de fazer), não quer dizer nada. Ainda segundo Byrne, também não quer dizer grande coisa o fato de o país ter comparecido com um verdadeiro batalhão de indicados ao Oscar deste ano – inclusive um indicado a melhor filme, *Moulin Rouge* – ou de sua vizinha e colaboradora freqüente de produção, a Nova Zelândia, ter emplacado um favorito – *Senhor dos Anéis* –, que saiu do teatro Kodak com quatro estatuetas. "A Austrália e a Nova Zelândia correm o risco de se transformarem em apenas um grande estúdio barato para Hollywood", disse Byrne. "Assim que Hollywood descobrir um outro substituto com os mesmos custos, a mesma luz e paisagens, vai se mudar para lá num segundo."

A opinião de Byrne – não exatamente um especialista na matéria, tampouco um completo ignorante, muito pelo contrário – chegou a Los Angeles exatamente no mesmo dia primaveril em que a capa da *Variety* trazia a manchete: "Ano deprimente em L. A. – os empregos desapareceram".

Os empregos, evidentemente, são os da indústria cinematográfica – que, aqui, inclui também televisão. E o desaparecimento tem a ver com uma tendência não muito distante da opinião de Byrne: pressionados pela escalada de preços locais – principalmente da mão-de-obra "abaixo da linha", ou seja, técnica e operacional –, os produtores estão, cada vez mais, buscando lugares seguros, tranqüilos, com variedade de paisagens e custos baixos. Lugares como a Austrália, a Nova Zelândia, o Leste europeu, a Irlanda – e principalmente o Canadá, que, só em 2001, levou 11% dos empregos de Hollywood.

"É uma tendência inevitável", disse o economista Tom Lieser. "No início do cinema, as produções vieram para Los Angeles porque Nova York era muito cara e instável. Agora estão seguindo a globalização."

O impacto dessa migração é considerável. Byrne está certo em não equacionar volume de trabalho com volume de produção. As questões cruciais continuam sendo conteúdo – o que se filma, com controle final de quem – e distribuição – como este conteúdo chega ao público. Agora mesmo, o governo canadense acaba de divulgar um edital que estabelece normas mais estritas para a qualificação de um filme como "canadense" – ou seja, de conteúdo canadense – para fins de incentivo fiscal.

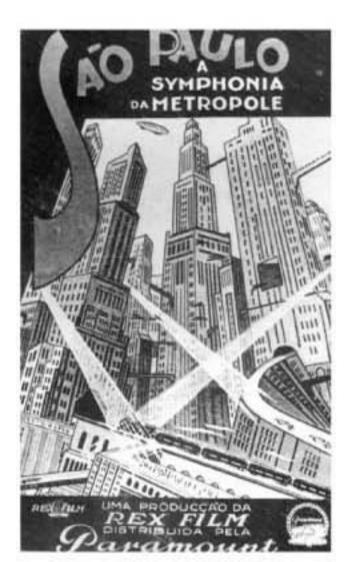
As benesses de um influxo de produções hollywoodianas num país estrangeiro são óbvias: além da multiplicação de empregos, aporte de novos recursos e treinamento da mão-de-obra local. Mas não são a solução: o real atendimento do mercado interno é o verdadeiro divisor de águas.

Moulin Rouge, que seria o símbolo da vitalidade de uma suposta indústria australiana: empregos a mais e treinamento da mão-de-obra local, mas sem o real atendimento do mercado interno

FOTO SUE ADLER/DIVULGAÇÃO

Notas sobre imagens

Festival traz filmes mudos com acompanhamentos musicais inéditos

Cartaz de *São Paulo...*: uma das atrações da mostra

O cinema mudo ganha novo atrativo com *Quase como Antigamente*, festival que, de 17 a 23 deste mês, revive o charme das antigas *soirées* acompanhadas de piano ou orquestra. Há quatro anos, o músico Luiz Carlos Pavan começou a criar com seu grupo Gargantua acompanhamentos musicais para filmes silenciosos. Com o sucesso das apresentações, ele resolveu criar um festival com a participação de outros artistas, que dariam sua interpretação às imagens exibidas na tela. Serão apresentados seis longas e três curtas brasileiros e de outros países da América Latina. Para a abertura, o compositor e violonista Guinga preparou uma suíte com suas composições para os curtas brasileiros *Maluco e Mágico*, *Fragmentos da Vida* e *O Exemplo Regenerador*, este último do pioneiro José Medina e o mais antigo da mostra, de 1919. O percussionista Caito Marcondes trabalha sobre o documentário *São Paulo, A Symphonia da Metrópole*, dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, recuperado há poucos anos pela Cinemateca Brasileira. *El Retorno*, primeira ficção do cinema costa-riquenho, recebe tratamento característico do Setó Trio, formado pelo violonista Camilo Carrara, o percussionista Eduardo Contrera e o baixista Pedro Macedo. O flautista Carlos Malta trabalha sobre *Alma Provinciana*, do colombiano Félix Joaquín Rodríguez, e Toninho Horta e a flautista Lena Horta tramam acordes misteriosos para as imagens de *O Segredo do Corcunda*, do brasileiro Alberto Traversa. Surpresa maior é a participação solo do percussionista Naná Vasconcelos, que irá ritmar *El Puño de Hierro*, clássico de 1927 do cinema mexicano, com direção de Gabriel García Moreno. O *Quase como Antigamente* acontece no Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ), sempre às 19h. Informações pelo tel. 0++/21/3808-2020. – MAURO TRINDADE

Teia refeita

Homem-Aranha, o filme, estréia sem as cenas do World Trade Center

Um dos mais populares personagens dos quadrinhos em todo o mundo — só nos Estados Unidos circulam cinco revistas dedicadas a ele — finalmente chega ao cinema. *Homem-Aranha* estréia dia 17 em todo o Brasil, após despertar grande expectativa nos fãs, ávidos por assistir às cenas de batalha sobre a Times Square geradas por computador. Estrelado por Tobey Maguire e com as participações de Willem Dafoe e Kirsten Dunst, o filme tem a direção do talentoso Sam Raimi, que traz no currículo a original série de terror *Uma Noite Alucinante* e o tenso *Um Plano Simples*.

Com uma e outra alteração, o filme segue com fidelidade o original. Criado em 1962, seu personagem faz parte de uma grande safra de super-heróis desenvolvidos pelo roteirista Stan Lee e os desenhistas Jack Kirby e Steve Ditko, que deram ao adolescente picado por uma aranha radioativa força e agilidade assombrosas e uma falta de sorte de dar dó. Órfão, sempre sem dinheiro e ironizado pelos colegas de escola, o pobre Peter Parker, seu nome civil, vive com uma tia e tem de pagar as contas como fotógrafo freelance num jornal dirigido por um editor apoplético. Meses antes de sua estréia, o filme fez jus à má sorte do herói: o trailer e os *teasers* de divulgação tiveram de ser recolhidos pouco tempo depois de lançados. Nem o espetacular Homem-Aranha pôde evitar o atentado de 11 de setembro contra as torres do World Trade Center – para seu azar, era nelas que, numa seqüência que acabou cortada do filme, pendurava sua teia numa perseguição a assaltantes de bancos. – MT

Tobey Maguire em cena: órfão e azarado

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR PEDRO BUTCHER

CONFISSÃO SEM FANTASIA

Eu não Conhecia Tururu, de Florinda Bolkan, cai na armadilha do narcisismo comum a atores que se aventuram na direção

É inegável o caráter pessoal e confessional de *Eu não Conhecia Tururu*, o longa-metragem que Florinda Bolkan, atriz brasileira radicada na Itália, rodou no Ceará, seu Estado natal. Florinda fez um filme de uma atriz para outras atrizes, de uma mulher para outras mulheres, mas o fez antes de tudo para si mesma.

Eu não Conhecia Tururu é uma viagem narcisista, repleta de boas idéias diluídas pela falta de humildade – armadilha que tão freqüentemente aprisiona atores convertidos à direção. Um exemplo: Florinda Bolkan assina o roteiro sozinha. A ajuda de um profissional poderia no mínimo ter dado veracidade aos diálogos. Na seqüência que abre o filme, por exemplo, a personagem de Maria Zilda Bethlem fala ao telefone como num monólogo teatral muito mal escrito, soltando frases cheias de clichês. Que não param por aí.

A cineasta, é provável, confiou cegamente em sua própria experiência como atriz. Florinda já foi dirigida por Luchino Visconti, Elio Petri, Dino Risi (este na TV), Christian Marquand e Nadine Trintignant, entre outros cineastas que vão do genial (Visconti) ao trivial simples, porém digno (Trintignant). Numa história de teor tão pessoal como esse, o narcisismo é um ponto de partida inevitável. Florinda claramente concebeu o filme como um acerto de contas com o país que abandonou, com a família que deixou para trás, com o Ceará que surge belo como na memória de um exilado. A própria diretora faz uma das personagens centrais, a mais velha de quatro irmãs (as outras três são interpretadas por Maria Zilda Bethlem, Suzana Gonçalves e Ingra Liberato) reunidas para o casamento de uma delas. Cada irmã é um quase-estereótipo de mulher: Maria Zilda é a infeliz no amor; Suzana Gonçalves, a casadoira; Ingra Liberato, a insaciável sexualmente; e a personagem de Florinda, que chega da Itália, esconde da família a namorada que vem com ela, e que ela afirma ser sua enteada.

Mas se todo o cinema autoral costuma ser confessional, essa "confissão" precisa ser transformada em mentira para não perder sua verdade. Esse processo é complexo, e em geral é o que diferencia um ator (que *se empresta* para a confissão de outro) e um diretor.

Florinda tenta em seu roteiro descrever o funcionamento de um matriarcado, uma sociedade em que homens gravitam, coadjuvantes, em torno de fortíssimas figuras femininas. Em alguns poucos momentos a diretora/roteirista/atriz chega lá (uma das felizes escolhas do filme está na atriz Lídia Mattos para viver a mãe). Quase sempre, porém, ela simplesmente patina por situações mal resolvidas ou reflexões superficiais sobre a condição feminina. A diretora também esbarra em limitações ao incluir, na trama, um homossexual (vivido por Fernando Alves Pinto) que tem o destino de nove entre dez personagens gays da história do cinema: é brutalmente assassinado.

Eu não Conhecia Tururu tem a beleza fotogênica e a desenvoltura irradiante da própria Florinda, claro, mas essa presença é o que de melhor tem a oferecer. O filme guarda o paradoxo de representar a estréia na direção de alguém que viveu o cinema em uma de suas melhores fases e que certamente observou um modo de ver o mundo e de trabalhar com atores perto do genial. Mas uma história pessoal rica como essa se revelou insuficiente quando transformada em ação. Cinema, enfim, é uma equação bem mais complicada do que "eu tenho uma história para contar".

Cena do filme (da esq. para a dir., Florinda, Suzana Gonçalves, Maria Zilda Bethlem e Ingra Liberato): matriarcado sem rigor

Eu não Conhecia Tururu, longa de Florinda Bolkan. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

OS FILMES DE MAIO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA, COM REDAÇÃO

TÍTULO	**Iris** (*Iris*, Grã-Bretanha, 2001), 1h28min. Drama/biografia.	**O Invasor** (Brasil, 2001), 1h37 min. Drama/ação.	**Dias de Nietzsche em Turim** (Brasil, 2001), 1h26 min. Drama.	**Italiano para Principiantes** (*Italiensk for Begyndere*, Dinamarca, 2000), 1h38min. Drama/comédia.	**Crimes em Primeiro Grau** (*High Crimes*, EUA, 2002), 1h38min. Policial/suspense.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Richard Eyre**, estreando no cinema após duas décadas de bons serviços na BBC e uma carreira aclamada no teatro. Produção: Mirage/Miramax.	Direção: de **Beto Brant**. Produção: Drama Filmes.	Direção: de **Júlio Bressane** (*Brás Cubas*, *Tabu*, *Matou a Família e Foi ao Cinema*). Produção: T.B. Produções.	Direção e roteiro: de **Lone Scherfig**, a primeira mulher a filmar dentro da estética do Dogma 95.	Direção: **Carl Franklin** (*One False Move*, *Devil in a Blue Dress*), especialista em policiais inteligentes. Produção: 20th Century Fox.
ELENCO	Kate Winslet, Judi Dench, **Jim Broadbent** (*foto*), Hugh Bonneville.	**Marco Ricca**, **Alexandre Borges** (*foto*), Paulo Miklos e Mariana Ximenes.	**Fernando Eiras** (*foto*), Paulo José, Tina Novelli, Leandra Leal, Mariana Ximenes.	Anders W. Berthelsen, Anette Stovelbaek, Ann Eleonora Jorgensen, **Lars Kaalund** (*foto*), Peter Gantzler, Sara Indrio Jensen.	A dupla do sucesso *Kiss the Girls*, **Morgan Freeman** e **Ashley Judd** (*foto*), mais a estrela emergente Jim Caviezel (*Além da Linha Vermelha*, *A Corrente do Bem*, *O Conde de Monte Cristo*).
ENREDO	A trajetória do casal de escritores Iris Murdoch (Winslet/Dench) e John Bayley (Bonneville/Broadbent), da juventude (quando os dois eram formidáveis rivais intelectuais) à velhice, quando Bayley aprendeu (relutantemente) a zelar pela mulher, vitimada pelo Mal de Alzheimer. Baseado nos livros autobiográficos de John Bayley.	Dois empreiteiros, Gilberto (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca), contratam Anisio (Paulo Miklos) para matar o sócio que se nega, por razões éticas, a fechar um contrato com o governo. Realizada a tarefa, Anisio decide deixar sua vida na periferia para se aproveitar do estilo de vida dos empresários.	O cotidiano e as reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (Fernando Eiras) durante a última fase de sua vida, na cidade de Turim, Itália.	A vida de seis pessoas que moram numa triste Copenhague começa a mudar quando passam a se encontrar nas aulas de italiano promovidas pela prefeitura.	Uma advogada militar (Judd) une-se a um veterano dos tribunais e ex-alcoólatra (Freeman) para defender o próprio marido (Caviezel), um oficial acusado de atrocidades na América Central.
POR QUE VER	Especialmente pela força do elenco. Não é à toa que Winslet, Dench e Broadbent foram todos indicados para o Oscar (que Broadbent levou, como melhor ator coadjuvante).	Pela terceira parceria de Beto Brant com o escritor Marçal Aquino (*Os Matadores* e *Ação entre Amigos*), numa vertente brasileira de filmes de ação com méritos e deficiências. *O Invasor* recebeu o prêmio de Melhor Filme Latino-Americano no Festival de Sundance, EUA.	Por Júlio Bressane, que continua fazendo filmes radicais, cujas narrativas vão na contramão do naturalismo dominante no cinema brasileiro.	Pela forma como os procedimentos estabelecidos pelo manifesto dinamarquês Dogma 95, que previa uma estética sem efeitos especiais, são reciclados. Sem deixar a corrosividade de lado, o filme consegue ser divertido e cheio de esperança.	Pela condução competente de uma fórmula tradicional do cinema americano – o drama judiciário – por um bom diretor.
PRESTE ATENÇÃO	No elenco. Todos têm tarefas dificílimas a cumprir e todos excedem as expectativas.	No roteiro, que, embora caia em alguns simplismos, ao menos evita tratar o tema da violência como mera conseqüência da desigualdade social.	Na trilha sonora preciosa, com algumas das composições do próprio Nietzsche arranjadas e regidas pelo maestro Ronel Albert Rosa. Há também peças de Wagner, Beethoven, Schumann, Chopin e Luigi Mancinelli.	Nas interpretações, particularmente em Anette Stovelbaek, que faz a desajeitada balconista Olympia, personagem construída com sutileza.	Em Morgan Freeman, sempre uma bela presença. Carl Franklin teve de recorrer a estratagemas, como deixá-lo esperando no set, para provocar nele o mau humor necessário ao seu personagem.
O QUE JÁ SE DISSE	"Ao mesmo tempo inteligente e comovente. Notável sobretudo pela empatia entre todos os atores, que têm uma conexão com seus personagens que só poderia ser definida como espiritual." (*Los Angeles Times*)	"*O Invasor* representa apenas o ápice de um tipo de cinema que, amparado numa produção literária, há anos vem procurando, com maior ou menor eficiência, dar conta da realidade do país." (Almir de Freitas, **BRAVO!**)	"O preço que o filme paga pela tentativa de mergulhar na mente do escritor é seu ritmo quase imóvel, (...), numa tentativa de tradução de pensamentos e estados mentais além da palavra." (Mauro Trindade, **BRAVO!**)	"Aqui os princípios do Dogma efetivamente ultrapassam a superficialidade da história e permitem uma abordagem mais íntima dos personagens, muito mais do que se tivesse sido utilizada a forma convencional de filmar." (*The New York Times*)	"Ashley Judd e Morgan Freeman já provaram ser uma bela combinação – e ambos já demonstraram o quanto desempenham bem quando colocados no centro de um thriller." (*Entertainment Weekly*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / O INVASOR: EDUARDO EL KOBBI/DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Até o Fim** (*The Deep End*, EUA, 2001), 1h40min. Suspense/policial.	**Um Ato de Coragem** (*John Q*, EUA, 2002), 1h58min. Drama.	**Showtime** (*Showtime*, EUA, 2001), 1h35min. Policial/comédia.	**The Cat's Meow** (Grã-Bretanha/Alemanha), 1h58min. Drama/suspense. Estréia no exterior.	**Festival de Cannes**, de 15 a 26 de maio, Cannes, França.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: primeiro filme *de estúdio* dos hiperindependentes **David Siegel** e **Scott McGehee** (*Suture*), também autores do roteiro. Produção: i5 Films/20th Century Fox.	Direção: do também ator e roteirista **Nick Cassavetes**, filho do padroeiro dos independentes, John Cassavetes. Produção: New Line Cinema.	Direção: segundo filme de **Tom Dey** (*Shanghai Noon*). Produção: Warner Bros.	Direção: do veterano **Peter Bogdanovich** (*Lua de Papel*, *A Última Sessão de Cinema*) ensaiando uma volta. Produção: Dan Films/ KC Medien/ Lion's Gate.	Direção: do "imperador" **Gilles Jacob** e seu fiel "primeiro-ministro", **Thierry Fremeaux**.
ELENCO	Tilda Swinton, Jonathan Tucker, **Goran Visnjic** (*foto*).	**Denzel Washington** (*foto*), Robert Duvall, Anne Heche, Ray Liotta, James Woods.	**Robert De Niro**, **Eddie Murphy** (*foto*), Rene Russo.	**Kirsten Dunst**, **Eddie Izzard** (*foto*), Edward Herrmann, Cary Elwes, Jennifer Tilly.	David Lynch (presidente do júri), Nanni Moretti (conferencista), Alain Resnais (homenageado com uma exibição de uma nova cópia de *Je T'Aime, Je T'Aime*), mais uma constelação de estrelas de todos os cantos do mundo.
ENREDO	Aterrorizada diante da possibilidade de que seu filho (Tucker) tenha cometido um assassinato, uma mãe (Swinton) elabora um complexo plano de cobertura e acaba vítima de um chantagista (Visnjic). Baseado na novela *The Blank Wall*, de Elizabeth Sanxay Holding (1947).	Pai de família (Washington) descobre que seu filho precisa de um transplante de coração, cirurgia que não é coberta por seu seguro de saúde. Quando a administradora do hospital (Heche) informa que, sem um depósito, o tratamento seria suspenso, o pai toma o hospital de assalto, fazendo os diretores e médicos de reféns.	Dois policiais – o estourado Mitch (De Niro) e o sonhador Trey (Murphy), cujo projeto de vida é ser artista de TV – são reunidos por uma ambiciosa produtora (Russo) num *reality show*. As coisas se complicam quando o caso que eles têm de resolver diante das câmeras foge aos clichês do gênero.	Los Angeles, 1924: uma morte misteriosa a bordo do iate do milionário Randolph Hearst (Herrmann) gera suspeita e tensão entre seus ilustres convidados: Charlie Chaplin (Izzard), Marion Davies (Dunst), Louella Parsons (Tilly). Baseado num fato real.	As pré-estréias de alguns pesos pesados americanos – **Windtalkers** (*foto*), de John Woo, *The Road to Perdition*, de Sam Mendes – e europeus – *All or Nothing*, de Mike Leigh, *Double Down*, de Neil Jordan, *Dirty Pretty Things*, de Stephen Frears. E uma exibição de 20 minutos de *Gangs of New York*, de Martin Scorsese.
POR QUE VER	Sobretudo pelo extraordinário desempenho de Tilda Swinton, mas também por um roteiro admiravelmente bem construído e uma direção impecável.	Para conferir o primeiro filme do oscarizado Denzel Washington depois de *Dia de Treinamento* e a situação da (falta de) saúde pública nos Estados Unidos, ainda que tratada como melodrama.	Pelas fartas doses de gozação aos estereótipos dos policiais americanos.	O filme é uma espécie de *Assassinato em Gosford Park* "al mare". E tem a assinatura de Peter Bogdanovich, o que já é um atrativo.	Pela importância que o festival ainda tem no cenário internacional. Com exceção do Oscar, é a premiação e o acontecimento de mais repercussão no cinema.
PRESTE ATENÇÃO	Na belíssima paisagem de lago e montanhas que serve de moldura a este drama – é a região ao norte da estação de esqui de Lake Tahoe, na Califórnia.	No trabalho de montagem da veterana e aclamada Dede Allen (não por acaso montadora de *Um Dia de Cão*, antepassado direto deste filme). É ela que cria e sustenta a tensão dramática da história.	Em De Niro e Murphy, dois ótimos atores fazendo um verdadeiro inventário de papéis semelhantes aos que fizeram, a sério, em outros filmes.	Na espetacular fotografia de Bruno Delbonnel (*Amélie Poulain*) e no desempenho do eclético elenco, especialmente Izzard, como Chaplin, e Dunst, inacreditavelmente madura para sua idade, como Davies.	Nas escolhas de um júri liderado por um cineasta radicalmente visionário. E em *The Road to Perdition*, primeiro filme de Mendes depois da consagração de *Beleza Americana*.
O QUE JÁ SE DISSE	"McGehee e Siegel adicionaram complexidade à história original, enfatizando os elementos edipianos e diluindo os conflitos de classe com ironia, e Swinton está incandescente, como o coração e o centro de gravidade do filme." (*Village Voice*)	"Emoções fortes, revolta e ação contínua, misturadas com uma denúncia grave da terrível crise dos seguros de saúde nos Estados Unidos." (*Los Angeles Times*)	"As melhores cenas são quando Trey tenta ensinar Mitch a representar – há algo de Robert Mitchum e James Caan (em *El Dorado*) na dupla. É fácil ver Murphy e De Niro simplesmente se divertindo com seu próprio talento." (*Chicago Sun Times*)	"Bogdanovich conhece a velha Hollywood e usa seu talento tanto para recriar com emoção uma era perdida quanto para nos mostrar o quão pouco as coisas mudaram." (*Rolling Stone*)	"Não é demais imaginar um tempo em que praticamente todos os festivais e mercados de grande vulto tenham desaparecido, e Cannes reine desimpedido como a grande feira internacional de cinema." (*Variety*)

A ARQUEOLOGIA DA MPB

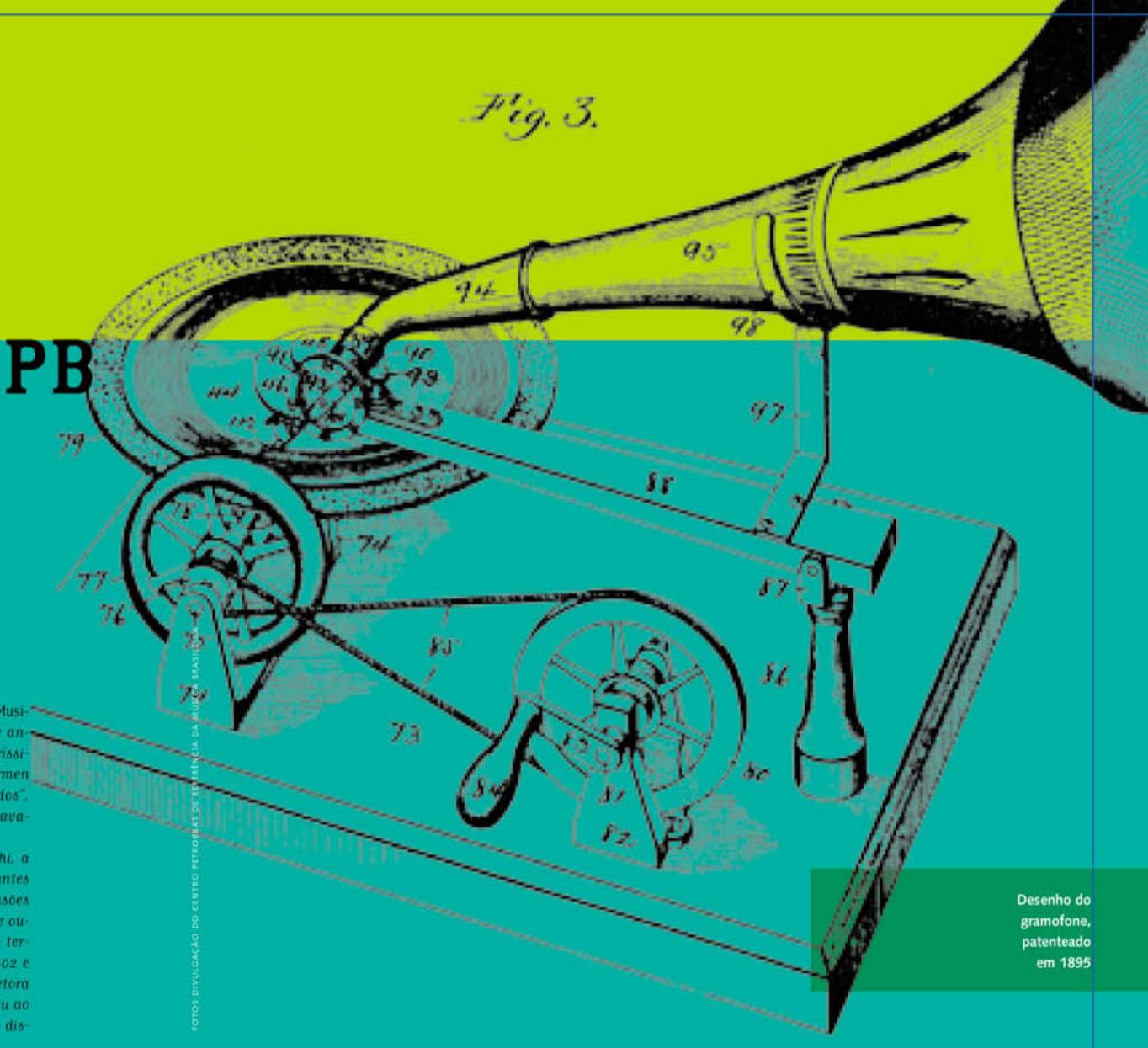
Recuperado e aberto ao público o mais importante acervo brasileiro já dedicado a cem anos de música urbana gravada, incluindo a desconhecida e preciosa produção da "era mecânica". Por Luís Antônio Giron

A música brasileira agora está a um clique de distância. Neste mês será aberta ao público a Reserva Técnica do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, que passa a abrigar o Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira. Ele guarda cerca de 12 mil gravações digitalizadas de discos que vão desde a primeira gravação feita no país até as de 1950. São 100 gigabytes de pura música brasileira. "É uma iniciativa que pretende abrir ao público os mais importantes acervos no gênero, numa conjugação de esforços do IMS, da Petrobras, que já tem um amplo projeto ligado à música brasileira, e do Instituto Sarapuí, associados aos selos Biscoito Fino e Acari Discos", diz Antonio Fernando De Franceschi, diretor-superintendente do Instituto Moreira Salles.

Os primeiros lançamentos compreendem os 15 CDs da série Princípios do Choro, com obras de compositores brasileiros nascidos até 1870, e a caixa Memórias Musicais, outros 15 CDs com as músicas restauradas de antigos fonogramas do Centro de Referência. "São raríssimas gravações de Patápio Silva, Pixinguinha, Carmen Miranda e de muitos outros intérpretes desconhecidos", diz a cantora Olivia Hime, diretora artística da gravadora Biscoito Fino.

Organizada pelo pesquisador Humberto Franceschi, a coleção que integra o Centro é um dos mais importantes acervos da música brasileira, tanto pelas dimensões quanto pelas raridades. São 6 mil discos de 78 rpm e outros tantos em cera e acetato. "Acreditamos que um terço do que foi lançado de música brasileira entre 1902 e 1950 esteja nela", avalia Kati de Almeida Braga, diretora do Instituto Sarapuí, que comprou a coleção e a doou ao IMS. Entre suas inúmeras raridades, está o primeiro dis-

FOTOS DIVULGAÇÃO DO CENTRO PETROBRAS DE REFERÊNCIA DA MÚSICA BRASILEIRA

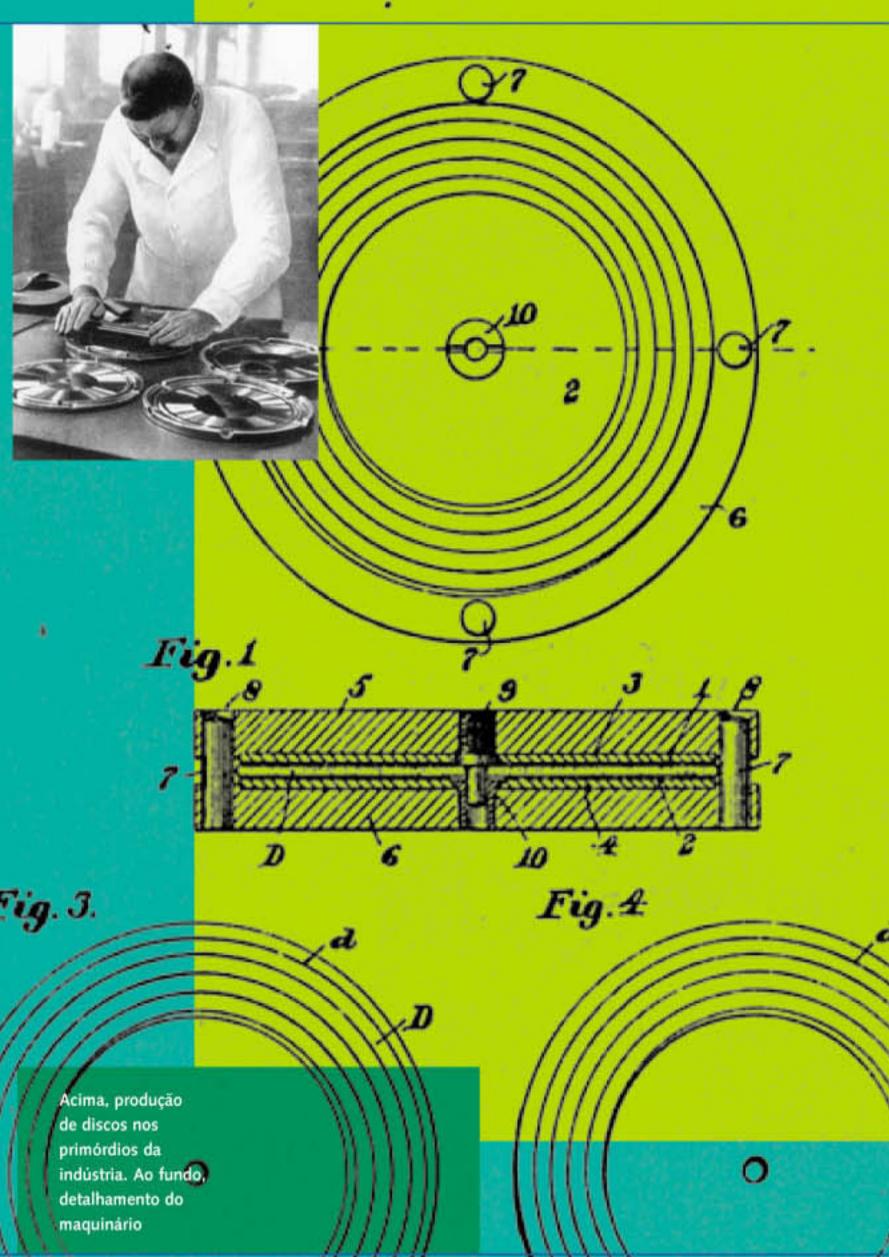
Desenho do gramofone, patenteado em 1895

co gravado na América Latina, como o lundu Isto É Bom, *de Xisto Bahia, cantado por Bahiano, de 1902. É também o disco de estréia da Casa Edison no Brasil, cuja história será tema de livro que o colecionador lança neste mês.*

O processo de recuperação consumiu um ano de trabalho, com a limpeza e digitalização dos discos e acetatos. Após serem digitalizadas, as músicas foram submetidas ao programa Sonic Solutions, capaz de limpar o barulho de arranhões e buracos dos discos, além de corrigir e completar notas que estavam inteiramente perdidas. "Uma questão importante foi decidir o quanto uma gravação deveria ser limpa, *para que ela não terminasse parecendo um disco mais moderno", observa Olivia.*

Localizado dentro de um novo prédio construído no Instituto Moreira Salles do Rio pelo arquiteto Walter Menezes, o centro dispõe de terminais de computadores para pesquisa dos fonogramas e das fotos e biografias dos compositores e intérpretes, um telão de plasma, uma sala de reuniões e uma sala de som para depoimentos. E, finalmente, a reserva técnica, onde os discos originais são preservados. "O acesso aos registros digitalizados é universal e esperamos que, em breve, eles também possam ser consultados via Internet", diz o diretor do IMS.

Antonio Franceschi adianta que o Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira terá um crescimento permanente: "Vamos prosseguir e agregar outras coleções, como o arquivo pessoal de Pixinguinha, que brevemente será incorporado. Também temos 8 mil discos mecânicos e 40 mil LPs do crítico José Ramos Tinhorão, que serão digitalizados, além de 20 mil recortes de jornal das séries Personalidades da Música Brasileira e Temas de Cultura e Música Popular, *ambas do mesmo crítico, que já estão no sistema. A idéia é transformar este centro no maior acervo musical brasileiro, proporcionando aos pesquisadores um interlocutor capaz de resolver dúvidas e aumentar o interesse pela música brasileira além de nossas fronteiras".* — **MAURO TRINDADE**

A seguir, **Luís Antônio Giron** analisa a importância do novo centro de referência musical.

Acima, produção de discos nos primórdios da indústria. Ao fundo, detalhamento do maquinário

Está para o Brasil como para Roma abrir a *Domus Aurea* do imperador Nero à visitação pública. E tudo levava a crer que nunca aconteceria. Mas a casa de ouro de Nero foi aberta em 1999 depois de 2 mil anos, e, no Rio de Janeiro, *mutatis mutandis*, num golpe de surpresa, três grandes acervos da música popular brasileira acabam de ser organizados, catalogados, digitalizados e, pasmem, colocados à disposição do público. O Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira começa a funcionar neste mês, no Instituto Moreira Salles do Rio, escancarando as comportas de um passado até agora aprisionado por colecionadores. Assim como a *Domus Aurea* proporcionou um avanço na arqueologia latina, o centro descortina uma aurora para a musicologia urbana no Brasil.

Os especialistas estão chamando o centro de "a verdadeira Biblioteca Nacional da Música". O esforço de pesquisadores do ramo em conjunto com a estatal brasileira, o Unibanco, o Banco Icatu e a gravadora Sarapuí promove uma mudança essencial nos hábitos até agora arraigados. De repente, vem à luz uma fatia quase desconhecida da música feita no Brasil: a da chamada "era mecânica", que abrange quase 30 anos de produção entre 1900 e 1928. Ela abarca, talvez, o período mais rico do som local, quando as bases dos gêneros populares eram lançadas e fundadores da indústria e da arte brasileiras começavam a atuar. Praticamente o Brasil como é reconhecido hoje se iniciou com a era mecânica (1902-1928).

Os acervos compreendem as seguintes coleções: gravações, manuscritos e partituras do compositor carioca Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha (1897-1973); discos de 78 rotações, fotos, periódicos e recortes do crítico santista José Ramos Tinhorão; e discos, gravações, fotografias e outros registros, especialmente da Casa Edison, a primeira companhia de discos no Brasil, de propriedade do fotógrafo e pesquisador carioca Humberto de Moraes Franceschi.

Os donos e/ou herdeiros dessas três coleções venderam os documentos e estão atuando como curadores para o novo centro de documentação. Já a maior parte do acervo da era mecânica — acredita-se que existam cerca de 55 mil gravações — ainda está em posse de colecionadores. Tais "proprietários" da música nativa, porém, aos poucos estão sendo convencidos pela persuasão irresistível do dinheiro na Roma brasileira que é o Rio.

O custo inicial da empreitada do Centro Petrobras foi de 5 milhões de reais. Segundo os organizadores, mais de 12 mil documentos foram digitalizados entre outubro de 2001 e janeiro de 2002 — um empenho inédito na música brasileira. O número corresponde a 900 CDs que poderiam ser editados imediatamente.

Em paralelo à abertura do centro à consulta pública, Franceschi lança seu livro *A Casa Edison e Seu Tempo*, acompanhado de nove CDs com gravações raras e documentos inéditos, e a gravadora Sarapuí (selo Biscoito Fino) põe no mercado 30 CDs com material retirado do centro. Quinze deles trazem gravações de artistas da Casa Edison (*leia box*), em faixas remasterizadas digitalmente segundo processos avançados; o restante intitula-se *Princípios do Choro*, com primeiras gravações de partituras de choro escritas entre 1870 e 1900, resultado da pesquisa do violonista e maestro Maurício Carrilho. Do dia para a noite, entram para o repertório do gênero cerca de 600 títulos inéditos. O choro, expressão máxima da música instrumental brasileira, vai dobrar de tamanho. Ressurgem polcas, lundus, valsas e títulos abstrusos, como *Nostalgia de Plutão* e *Desmantelando Relógios*, que ocultam lindas melodias. As composições saltam do século 19 diretamente ao 21.

O espantoso é que tudo isso tenha permanecido soterrado durante tanto tempo. Sabe-se que conservação da memória é quase um caso de polícia no Brasil. Apesar do esforço de algumas instituições, muitos documentos da história brasileira continuam fechados ao público, nas mãos de colecionadores. No terreno da música, o problema revela uma gravidade gritante, pois as editoras e gravadoras instaladas no país desde o século 19 não se preocuparam em registrar peças importantes ou conservar gravações, partituras, documentos e material iconográfico. Durante o século 20, uma dúzia de apaixonados tratou de juntar o que restou do passado. Com o tempo, esses discômanos se transformaram em colecionadores. Muitos deles passaram a comercializar os tesouros que guardavam em casa. Houve Neros que derreteram seus discos de cera em troca de migalhas. Outros doaram ou venderam-nos a arquivos públicos, que não fizeram seu papel na conservação e organização de documentos. Como resultado, muito se perdeu. Basta visitar o Museu da Imagem e do Som do Rio e procurar os itens da *Coleção Almiran-*

NOVA ROTAÇÃO

Projeto conjuga fidelidade artística e "milagres" da engenharia

Que *madeleine* proustiana que nada. A emoção de ouvir o repertório inédito do choro produzido entre 1870 e 1900 e as raridades da Casa Edison registradas de 1902 a 1927 (30 CDs, Biscoito Fino) equivale a uma viagem ao desconhecido. Enfim, pode-se ouvir parte da "zonofonia" que tomou conta do Brasil na belle époque. Os *remasters* operam quase um milagre nos padrões de audição. Até hoje, as gravações das casas Edison e Faulhaber eram reproduzidas por processos analógicos sem definição ou remasterização digital insensível ao som mecânico, à materialidade do timbre das máquinas falantes. Era preciso um gramofone ajustado a 76 rotações por minuto para se ouvir o som de antigamente.

Orientados por Humberto Franceschi, os engenheiros acústicos da gravadora Sarapuí conseguiram trazer de volta a identidade dos fonógrafos e gramofones. É um som metálico e desprovido dos ruídos que assombraram diversas gerações de melômanos, que nunca conseguiram ouvir os discos Zon-O-Phone (os primeiros produzidos no Brasil) sem o preconceito do chiado. Franceschi exigiu que a remasterização dos discos mantivesse um pouco da chiadeira, parte mesma dessa arte arcaica.

Assim, ressurgem as tramas contrapontísticas de Pixinguinha à flauta e Bomfiglio de Oliveira ao pistão, os duetos em terças do grupo gaúcho Terror dos Facões e as vozes dos fundadores do canto urbano brasileiro, como Bahiano e K.D.T., que atuavam como pregoeiros das músicas ao autofone da Casa Edison. À porta das lojas de chapas e gramofones de Fred Figner, eles anunciavam as faixas dos discos para uma população de maioria analfabeta. "Esse choro faz levantar defunto no cemitério, não é verdade?", diz Bahiano em *Pará*, polca com solo de pistão "pelo Bomfliglio", o Bomfiglio de Oliveira. E os bordões se sucedem, ao diapasão do improviso: "Carne Assada! Polca. Pelo Choro Carioca! Entra, cotuba!", "Chora Jorge, no bombardino!", "Segura no bordão, Henrique!".

É a música instrumental mais preciosa já feita no Brasil, renascendo aos nossos ouvidos ou nascendo dos chorões modernos guiados por Maurício Carrilho. Música nunca registrada e só agora trazida à luz da história. Tocando um tantalizante oficleide, Irineu de Almeida, o Irineu Batina, faz o papel de trombeta do *Judicium zonophonicum* que conclama os velhos mestres a ressuscitar. Agora tudo faz sentido maior. A música brasileira antiga não é mais feita de estilhaços. Chora de novo, Batina! – LAG

te, reunida pelo cantor e radialista carioca ao longo de cinco décadas, para se dar conta do estrago: quase nada sobrou.

A ausência ou mesmo eliminação de documentos atrasou a pesquisa em pelo menos quatro décadas. Ensaios e obras de referência têm se apoiado mais em suposições do que em dados concretos. Fontes primárias têm sido minas de ouro inatingíveis pela maior parte das pessoas. Chegou o momento de a musicologia urbana ganhar um impulso inaudito num dos universos sonoros mais ricos do mundo: a música brasileira.

A musicologia urbana é o ramo *fashion* da musicologia. A disciplina tem progredido até porque as searas eruditas já foram quase todas escaneadas, sobrando para as novas gerações de pesquisadores a obra musical que está diante de seus narizes: o som das ruas das grandes metrópoles surgidas no século 20. Não há uma diferença essencial entre musicologia urbana e tradicional, à exceção da engenharia do som. Os métodos variam conforme formulações específicas: na musicologia urbana, a "partitura" é o disco.

Até o aparecimento do livro de Humberto Franceschi, desconhecia-se a história do disco no Brasil e de como a nova tecnologia de som alterou a cultura popular e consolidou o mercado que até hoje resiste às influências externas. *A Casa Edison e Seu Tempo* traça a genealogia dos gêneros populares cariocas a partir da Festa da Penha, um folguedo religioso que até hoje acontece e, no início do século 20, virou palco para o lançamento do samba e da marcha. A essas ocasiões comparecia um homem munido de um fonógrafo. Ele registrava todos os sons para depois comercializá-los em sua loja, na rua do Ouvidor. Chamava-se Fred Figner (1866-1946), um empresário austríaco de origem judaica que emigrou para os Estados Unidos e, em seguida, para o Brasil. Figner fundou a Casa Edison em 1900 e, dois anos depois, montou nos fundos de sua sede, no Rio, o primeiro estúdio de gravação da América do Sul. Associado à gravadora Zon-O-Phone de Berlim, chamou o técnico alemão Hagen para as primeiras baterias de gravação. Entre a segunda quinzena de janeiro e a primeira de fevereiro de 1902 foram gravadas 227 músicas. Elas formam o primeiro catálogo brasileiro de chapas de sete polegadas, de 76 rotações, da Casa Edison.

Dessas sessões históricas surgiram os primeiros astros da música popular brasileira: os cantores Bahiano e Mário Pinheiro, as vedetes Júlia Martins e Pepa Delgado, a dupla Os Geraldos, a Banda da Casa Edison e os flautistas Patápio Silva e Pixinguinha. Este último foi líder de diversos grupos, como o Choro Carioca, Grupo dos Africanos e Oito Batutas e responsável pela criação de um modelo de arranjo para o choro e o samba. Ao abrigo da Casa Edison brilhariam ainda Donga, Sinhô, Eduardo das Neves, o grupo de choro gaúcho Terror dos Facões (que rivaliza em excelência com os grupos de Pixinguinha), Vicente Celestino, Francisco Alves... A série é imensa e se estende aos dias atuais. Figner faliu em 1932, vendeu sua firma à multinacional Transoceanic e passou o resto da vida envolvido com comercialização de mimeógrafos e a doutrinação kardecista.

Franceschi restabelece o fio que conduz nossos ouvidos até os tempos mecânicos. Ele pretende continuar a arqueologia do som brasileiro, coletando e analisando os sambas do Estácio, o bairro que abrigou a primeira escola-de-samba e serviu como casulo do "samba-padrão".

A Casa Edison e Seu Tempo e os lançamentos de gravações do selo Biscoito Fino são exemplos de musicologia urbana a ganhar impulso a partir de agora. O Centro Petrobras promete comprar e digitalizar acervos ainda mais vastos e iniciar um programa de subvenção de pesquisas (www.petrobras.com.br/musica). Os Neros tupiniquins que se cuidem. O monopólio da memória está sendo quebrado. A era mecânica e as que se seguiram vão reviver pela força da democracia digital. ■

À direita, operário prensa LPs em linha de produção. Acima, diagrama da época pioneira

Onde e Quando

Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira, no Instituto Moreira Salles (rua Marquês de São Vicente, 476, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3284-7401). Abertura dia 27, com o lançamento das coleções de CD *Princípios do Choro* e *Memórias Musicais* e do livro *A Casa Edison e Seu Tempo*, de H. Franceschi

T. S. Monk: sonoridade peculiar das teclas e martelos do piano

FOTO AP

Thelonious Monk ou o enigma do jazz

Filme que documentou a excêntrica personalidade do pianista e reinventor do bebop é lançado no Brasil em DVD

Por Lelo Nazario

Visionário, estranho, excêntrico e introspectivo são adjetivos que ajudam muito pouco quando se trata de juntar as peças deste extenso quebra-cabeças que foi Thelonious "Sphere" Monk, um mistério até para os que o conheceram intimamente. Embora afável e gentil, amado pelos amigos e família, vivia completamente só em seu imaginário, com uma certeza absoluta sobre o caminho da sua música, hoje considerada uma das mais originais e influentes de toda a história do jazz. Por coincidência, seu nome se tornou paradigma de uma forte atitude perante o mundo musical que o cercava: "monge" Monk acreditava em sua arte com a mesma fé cega de um religioso. *Straight no Chaser*, de 1989, é o fiel e belo documentário sobre essa estranha, genial personalidade. Fez história no mundo do jazz, embora, ao que conste, transmitido uma única vez pela TV alemã. Com imagens inesquecíveis e seqüências filmadas em diversas situações e momentos da vida de Monk, o filme é agora lançado no Brasil em DVD intitulado *A Vida e a Música de Thelonious Monk*.

Com Monk em quarteto (Charlie Rouse, Larry Gales e Ben Riley) e octeto (entre outros, Phil Woods no sax-alto), o filme é uma pequena mas significativa mostra de sua vida atribulada, plena de momentos inusitados, mas também cheia de música da melhor qualidade. Dirigido pela premiada Charlotte Zwerin, do histórico documentário *Gimme Shelter*, dos Stones, e tendo como produtor executivo Clint Eastwood, que além de excepcional ator é também um competente pianista de jazz, o filme é uma montagem do material originalmente captado pelos irmãos Michael e Christian Blackwood durante uma turnê européia em meados dos anos 60. Os cineastas seguiram Monk e sua banda por todos os lugares – ruas, aeroportos, quartos de hotel, *nightclubs* e teatros. Mais tarde, Zwerin acrescentaria cenas rodadas em Nova York e entrevistas com o filho de Monk, o baterista Thelonious Jr., a baronesa Panonnica de Koenigswarter (codinome Nica), *patronesse* sua e benfeitora de diversos músicos da cena jazzística nova-iorquina, e seu agente Harry Colomby, entre outros.

A montagem é brilhante e tem uma fluência musical. Numa das cenas, Monk, estirado numa cama de hotel alemão, tenta pedir frango ao serviço de quarto (obviamente sem sucesso); noutra ele interrompe a banda no meio de um concerto para reclamar de uma nota errada do arranjo. Há ainda Monk em estúdio, irritado com o produtor Teo Macero, que tentava convencê-lo a repetir uma música que, por erro do engenheiro, não fora gravada. De todas as cenas, a mais impressionante mostra Monk tocando *'Round Midnight*, seu tema célebre, com o cigarro queimando em cinzas que se recusam a cair, o que amplia a nítida sensação de que ele, definitivamente, ocupava outro espaço-tempo em relação ao seu redor.

T. S. Monk nasceu na Carolina do Norte em 10 de outubro de 1917, cresceu em Nova York e começou a estudar piano muito cedo. Afora uma peculiar inclinação para as ciências e a matemática, desde criança demonstrou inteligência e habilidade musicais fora do comum: chegou a ser banido de um concurso amador semanal por suas consecutivas vitórias. Era um garoto quando ingressou como pianista na mesma igreja batista em que sua mãe cantava. Aos 17 anos, integrou um show evangélico, com o qual viajou pelo Meio-Oeste dos Estados Unidos. Passando por Kansas City, conheceu a depois lendária pianista (e compositora e arranjadora) Mary Lou Williams, que viria a se tornar sua grande amiga e incentivadora. Ela se espantava com aquele jovem Monk "esparramado sobre o piano, empregando muito mais técnica do que hoje em dia". Monk, então, estava ainda fortemente influenciado por três mestres do piano: Teddy Wilson, James P. Johnson e Duke Ellington – sem contar os *stride pianists* do Harlem que ele ouvia desde a infância, primeiros pianistas negros a misturar ragtime, New Orleans e alguma erudição captada de ouvido (caso de Thomas "Fats" Waller).

De volta a Nova York, Monk seguiu direto do estudo acadêmico na Julliard School para a vida noturna no clube Minton's Playhouse, no Harlem. Era 1937. Ali, nos anos seguintes, viria a se reunir o núcleo responsável pela criação do bebop. Numa de suas conturbadas entrevistas, Monk pleiteia para si a invenção do termo, que ele argumenta ser uma simplificação da palavra original: "bipbop", mais rítmica. Durante a década de 40, Monk toca em diversos clubes no Harlem, associa-se por breves períodos a bandas de nome e, em 1944, com o pianista de Coleman Hawkins, estréia em uma sessão de gravação. Essa era uma época dura para Monk, que ganhava apenas o suficiente para sobreviver. Embora já alçado ao patamar dos colegas Charlie Parker e Dizzy Gillespie, sua música não ultrapassava os limites do Harlem e tampouco recebia convites com a mesma freqüência.

Foi em 1947 que outro visionário, o produtor Alfred Lion, da Blue Note, convidou Monk para algumas sessões de gravação com Milt Jackson, Art Blakey, Shadow Wilson e outros. Os cinco anos que se seguiram formaram a base da sonoridade e concepção da criação de Monk, que já dava sinais de diferenciação dos próprios músicos do "bebop". Enquanto todos procuravam tocar o maior número possível de notas em um só compasso, Monk enfatizava o silêncio, com o que produzia melodias ritmicamente imprevisíveis, em que cada nota ganhava um valor e uma acentuação diferentes. Quando todos os pianistas tocavam com os dedos curvados para obter melhor articulação e clareza no fraseado, Monk tocava com dedos retos, possibilitando a execução de pequenos *clusters* ("amontoado" de notas) com o indicador. Os acordes soam alternadamente densos, carregados e, em seguida, simplórios.

Tudo isto, somado ao seu comportamento bizarro, ocasionou o afastamento gradual da corrente musical que ele próprio ajudara a criar. Além disso, os sinais de uma doença mental (posteriormente tratada como depressão) já começavam a aparecer. Em 1951, um fato inusitado iria contribuir para seu isolamento: o então prefeito de Nova York, Fiorello LaGuardia, instituiu o chamado "*cabaret card*", um cartão sem o qual ninguém poderia trabalhar num estabelecimento que servisse álcool. Preso sob circunstâncias questionáveis, Monk perde seu *cabaret card* – que lhe é restituído apenas seis anos depois.

O pianista: perseguição racista, mãos espancadas e capa da *Time*

FOTO HULTON GETTY

Vários artistas foram vitimados na época pela medida absurda, entre eles, Billie Holiday e Frank Sinatra, que mandou recado ao prefeito: se a situação persistisse, nunca mais colocaria os pés em Nova York (e, como que por encanto, seu *cabaret card* reaparece). Nem branco nem ítalo-americano, Monk, porém, foi condenado ao ostracismo nova-iorquino, o que só agravou sua doença. Seria amparado pela esposa Nellie, que o sustentava, e pelos amigos, mas se tornava cada vez mais quieto, insondável, taciturno. Por pressão desses amigos, devolveram-lhe o *cabaret card* em 1957, mas ele o perderia novamente por mais dois anos após uma batida policial, quando foi espancado nas mãos com cassetete, ao informar que tocava piano.

No seu retorno aos palcos, num pequeno clube chamado The Five Spot, Monk trouxe consigo um quarteto que incluía John Coltrane no sax-tenor. Acontecia aqui a mudança de rumo em sua carreira com uma maior aceitação de sua música angulosa e cheia de arestas. Os discos produzidos por Orrin Keepnews entre 1955 e 1960 (para muitos, *Brilliant Corners*, com participação de Sonny Rollins no sax-tenor, é seu melhor álbum) agora chamavam a atenção de um público mais amplo. Começavam a perceber o que Monk já havia percebido anos antes: o improviso sobre mudanças de acordes acaba se tornando estéril e limitado. O bebop havia se cristalizado em regras e sistemas que não permitiam a expansão da criatividade a níveis mais amplos. Como uma criança, Monk prescinde de "sistemas" e "métodos": apenas cria, numa mistura rara de simplicidade e complexidade que tão poucos artistas conseguem atingir.

Ele e quarteto permaneceriam "residentes" no Five Spot por nove meses – o que chamou a atenção das grandes gravadoras. Em 1962, Monk fecha contrato com a poderosa Columbia Records, e os sucessivos álbuns produzidos por Teo Macero (também produtor de Miles Davis) resultaram em sucessos comerciais jamais imaginados nos anos difíceis do passado. Recebe inúmeros convites para turnês no Japão e Europa, onde se apresenta a partir de 1961 com estrondoso sucesso. Tal foi o crescimento de sua popularidade que, em 1964, Monk figura na capa da revista *Time*, privilégio anteriormente concedido somente a três outros músicos de jazz: Louis Armstrong (1949), o branco Dave Brubeck (1954) e Duke Ellington (1956). Ele era agora reconhecido não só como um músico excepcional, mas também como um símbolo de resistência e integridade artística. Os chapéus esquisitos e o hábito de ficar rodopiando sobre si mesmo em lugares públicos ou no palco já não incomodavam tanto as pessoas – tudo era classificado como "excentricidade". Na realidade, tratava-se de um ciclo de sintomas maníaco-depressivos, que o obrigava a dividir sua vida entre os palcos e os hospitais psiquiátricos, os quais, na época, pouco podiam oferecer de um tratamento minimamente eficaz.

1966 marca o início do declínio de sua popularidade. O jazz multiplicava-se em novas correntes, novas idéias e estava se abrindo a todo tipo de inovação conceitual. Monk recusava-se a mudar sua música, encarada agora pelo público como "conservadora". Em 1968, viaja para a Europa com uma banda de oito músicos e, no começo dos anos 70, integra o sexteto *all-star* Giants of Jazz. Com o agravamento da doença, porém, ele iria pouco a pouco se afastando dos palcos. Sua última aparição pública se deu em Nova York em 1976. Dali se retirou para a casa da baronesa Nica, onde morreu em 1982, ao lado do piano Steinway que estava à sua disposição e que ele nunca sequer tocou.

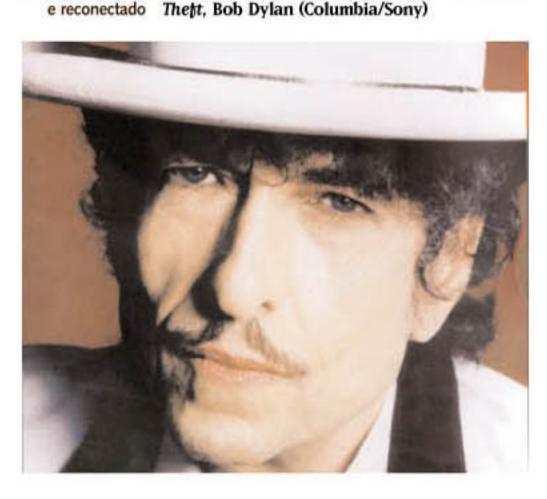
O Que e Quanto

A Vida e a Música de Thelonious Monk. **Documentário de 1989, 1h30min. Direção de Charlotte Zwerin. Produzido por C. Zwerin, Bruce Ricker e Clint Eastwood. Produtor executivo: Clint Eastwood. Narração: Samuel E. Wright (inglês). Legendas em inglês, francês, português e espanhol. Lançamento em DVD Warner, 2001. R$ 40,60**

A caverna do ídolo

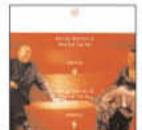
Bob Dylan faz seu melhor disco em duas décadas

Quem viu um Bob Dylan alquebrado na turnê com os Rolling Stones em 1998, recitando pateticamente seus velhos sucessos, achou que o ídolo de gerações tinha passado da época de se aposentar. Seus últimos CDs andavam tão insossos que ele admitiu em uma entrevista não se preocupar nem em saber quem eram os músicos contratados para tocar: apenas entrava no estúdio, colocava a voz e o produtor cuidava do resto. Mas eis que ele aparece com *Love and Theft*, seu melhor disco em talvez duas décadas. Nada que vá mudar a mentalidade de uma geração, como o fizeram *The Freewheelin' Bob Dylan* e *The Times They Are A-Changin'*, nos anos 60. Mas é prazeroso de ouvir, com vigorosos rocks recheados de guitarras (*Tweedle Dee & Tweedle Dum*, *Honest with Me* e o rockabilly *Summer Days*) e delicadas baladas (*Po' Boy*, *Sugar Baby*). A voz de Mr. Zimmerman está cada vez mais rouca, dificultando a compreensão de seus versos sobre solidão, desilusões e desigualdade social, mas ela fica perfeita nos blues *Cry a Little* e *Lonesome Day Blues*. Aqui e ali há conexões com o mítico passado: *Tweedle Dee...* lembra *Tombstone Blues*, *Mississippi* tem um leve sabor de *Like a Rolling Stone* e *High Water* guarda longínquo parentesco com *The Ballad of Hollis Brown*. E Dylan pode até se lixar para isso, mas está muito bem acompanhado por músicos como o guitarrista Charlie Sexton e o multiinstrumentista Larry Campbell, que enriquece várias faixas com violino, banjo e bandolim. – HELTON RIBEIRO • ***Love and Theft*, Bob Dylan (Columbia/Sony)**

Mr. Zimmerman: rouco, displicente e reconectado

Fantasia de Ipanema

As sugestivas baladas que Stan Getz gravou nos anos 50-60 são puro flerte, promessa e consumação afetiva com a bossa nova. Sua performance nada perdeu em classe e atualidade. Harmoniza-se na voz despretensiosamente elegante de Astrud Gilberto e na emissão rigorosamente cool de João Gilberto. A compilação traz outros momentos primorosos desse herdeiro de Lester Young, ao lado de Bill Evans, Keith Jarrett, Ogerman, Oscar Peterson, Ron Carter. Seu intimismo tem a força de quem há anos vislumbrava o horizonte brasileiro do jazz. – REGINA PORTO • ***Getz for Lovers*, Stan Getz (Verve)**

De igual para igual

O pianista Kenny Barron reencontra aqui a jovem violinista Regina Carter, que iniciou carreira no grupo dele. Agora em pé de igualdade, gravam um belo disco em duo. A injeção de suingue caribenho e bossa nova em *Softly as in a Morning Sunrise* (Romberg-Hammerstein), seguida de *Fragile*, de Sting, são concessões comerciais, logo desviadas para o jazz ortodoxo de Monk (*Misterioso*), Johnny Hodges (*Squatty Roo*) e Wayne Shorter (*Footprints*). Na faixa-título, de ambos, a radicalização vai a mais de oito minutos de puro free. – HELTON RIBEIRO • ***Freefall*, Kenny Barron & Regina Carter (Verve)**

Didatismo clubber

O repertório dessa compilação, selecionado por Luiz Eurico Klotz, diretor artístico do Skol Beats, pretende ser uma amostra das diferentes sonoridades da música eletrônica trazidas ao festival. Traz boas faixas de techno, tech-house, trance e drum'n'bass, embora dispersas e sem identidade final. Apenas Layo & Buschwacka, com a excelente *Deep South*, que abre o CD, participaram do festival deste ano. Outros nomes de peso, como Roni Size e Slam, destacam-se entre outros menos conhecidos nas pistas. Vale pelo didatismo clubber, não como registro. – LUCIANO PIRES • ***Skol Beats*, vários (Trama)**

Marinhas baianas

Olivia Hime chega ao ápice artístico neste disco produzido por Rodolfo Stroeter. Com arranjos violonísticos tecidos por Paulo Aragão (Quarteto Maogani) e orquestrais por Nailor Proveta, Wagner Tiso e Francis Hime, sua voz pequena e delicada passeia tranqüila pelas tão visitadas praias de Dorival Caymmi, o "Algodão". Agrupando os diversos temas praieiros do baiano em três suítes (o mar pela manhã, tarde e noite), o disco ganha atemporalidade ao costurar instrumentação perfeita com vocalização cirúrgica. Raras releituras. – RICARDO TACIOLI • ***Mar de Algodão*, Olivia Hime (Biscoito Fino)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

O jogo da música

Os três discos de Andrew Bird, de Chicago, e sua Bowl of Fire vêm avulsos e tão independentes quanto seus inesperados conteúdos musicais. Correm pelo contraponto irônico do rock, pela timbragem insólita (violino, vibrafone, foles, rabecas), pelo blues orientalizado, pelo folclore cigano, pelo swing e o cabaré dos anos 30, pelo improviso do jazz e pelo rigor da escrita. Matéria feita de pretensão e simplicidade em igual medida. O minilibreto fala em "jogos" e em "estados inversos do ser". Exato. – RP • ***Thrills*, *Oh! The Grandeur* e *The Swimming Hour*, Andrew Bird's Bowl of Fire (Ryko/Trama)**

Lanternas da memória

A palavra é: suavidade. Ricardo Amado (violino) e Flávio Augusto (piano), excelentes, juntam-se ao sofisticado arranjador Vittor Santos para visitar a memória musical brasileira. As melodias são as lanternas do caminho. Os contrapontos se revelam. Na *Canção Amiga*, de Milton Nascimento e Drummond, ouve-se a clara luz do tema "como dois olhos". Isso vale para Jobim, Caetano e Vinícius, que o cuidado erudito faz aflorar. E há fôlego para mais: Villani Côrtes e a bela *Obsession* de Dori Caymmi, Peranzetta e Tracy Mann. – CYNTHIA GUSMÃO • ***Arco e Tecla*, R. Amado e F. Augusto (CPC-Umes)**

Verniz para os anos 60

Esta é uma compilação de músicas e autores favoritos da dupla Thievery Corporation. Os americanos de Washington, D.C. mergulharam no catálogo da Verve Records até encontrar canções que inspirassem outras. Uma aula de jazz e de música brasileira das antigas, na versão em inglês de *Chove Chuva*, de Sergio Mendes & Brasil '66, em *Light My Fire*, com Astrud Gilberto, e *The Fakir*, de Cal Tjader. São clássicos dos anos 60, sem remixes e garimpados por esses dois fãs declarados de Tom Jobim e do cool jazz. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***Sounds from the Verve Hi-Fi*, Thievery Corporation (Verve)**

No galho do Riachão

Alicerce do samba baiano, Riachão, 80, estréia na era digital com *Humanenochum*, a "organização" que criou para idolatrar mulheres. A antologia revela um cronista de seu tempo, no pleno domínio do choro, tango e sertanejo. Estrela antiga do samba, Riachão poderia dispensar a presença de famosos, como Caetano (*Vá Morar com o Diabo*). Mas, personagem e intérprete de si mesmo, diverte-se na companhia de Tom Zé (*Cada Macaco no Seu Galho*) e acolhe Armandinho, Claudete Macedo e Dona Ivone Lara, veterana do samba carioca. – JULIO DE PAULA • ***Humanenochum*, Riachão (Caravelas)**

Santería universal

Compay Segundo socializa trovas e boleros

Depois do sucesso de *Duets*, com Frank Sinatra, o formato andou servindo para reunir, em disco, superávit comercial com pobreza artística. Aos 94 anos, o cubano Máximo Francisco Repilado Muñoz não cai em armadilhas e tira de letra parcerias vocais com cantores tão diferentes quanto Lou Bega, Pablo Milanés e Cesária Évora. Mais conhecido como Compay Segundo, por fazer a segunda voz com Lorenzo Hierrenzuelo no duo Los Compadres, nos anos 40, "Don Repilado" esbanja classe e balanço neste *Duets*, com uma seleção de músicas de sua autoria e de alguns de seus novos parceiros. *Saludo a Chango* é uma homenagem ao deus da *santería* cubana – nosso Xangô – com acompanhamento ondulante dos melismas de Cheb Khaled. Com Silvio Rodrigues, da Nova Trova Cubana, canta a lindíssima *Fidelidad* (*"Qué terrible es vivir una vida de fidelidad y esperar el regreso de aquello que no ha de volver"*), de Felipe Goico, e une sua voz enfumaçada à de outro veterano, o francês Charles Aznavour no inclemente *Morir de Amor*, bolero sem concessões. Nem o improvável desencontro com Antonio Banderas (sim, o ator) tira o sabor do disco, que conta com a tradicional *Viejos Sones de Santiago*, pelo Duo Evocación, e o son *Chan Chan*, do próprio Compay, acompanhado por Eliades Ochoa, considerada hoje a música cubana mais popular no mundo desde *Guantanamera*. Para fechar a festa, uma gravação de seu tempo junto a Los Compadres. – MAURO TRINDADE • ***Duets*, Compay Segundo (WEA)**

"Don Repilado": surpresas com Bega, Khaled e Banderas

Frugal como um rei

O sábio Prince faz jus a 20 anos de carreira com novo disco em que reafirma o nome artístico, a soberania musical e uma assinatura inconfundível. Por Max de Castro

Prince Roger Nelson. Esse é o nome do músico mais inventivo, criativo e talentoso surgido nos Estados Unidos nos últimos 20 anos. Quando ele apareceu, no fim dos anos 70, ainda embalados pelas purpurinas e lantejoulas da disco, Prince era um menino-prodígio. Com apenas 17 anos produziu, compôs, arranjou e tocou todos os instrumentos (o que depois se tornaria sua marca registrada) em seu álbum de estréia, *For You* (1978).

No período inicial de sua carreira ele ainda estava preso ao universo black & soul. Na América do Norte, a música é toda dividida em segmentos (rhythm'n'blues, country, pop, rock, etc.), por sua vez determinados por critérios como idade, cor e geografia (música rural, música urbana, música do gueto). Cada estilo tem seus consumidores específicos. Prince nunca se adaptou a essa regra.

Fundindo Hendrix, James Brown, Marvin Gaye, George Clinton e Miles Davis, fazia música para quem gosta de música e ponto. Colocou músicos brancos em sua banda (incluindo uma mulher, a tecladista Linda Coleman), mudou radicalmente de visual, paramentou-se com roupas extravagantes, androginia, maquiagem, achou, enfim, um estilo inconfundível. Adotou um discurso extremamente sexual, uma postura masculina-feminina e chocou a hipócrita sociedade americana com *Dirty Mind*, seu terceiro disco. Definitivamente, passou a ser impossível classificar um estilo demarcado de sua música.

Depois da polêmica, o sucesso. Durante os anos 80, o príncipe literalmente reinou. Vendeu milhões e milhões de discos no mundo inteiro, fez filmes (*Purple Rain*, *Under the Cherry Moon*, *Sign O' the Times* e *Graffiti Bridge*) e megashows em estádios superlotados nos Estados Unidos, no Japão e na Europa. Com seu carisma e sua performance, somados a intervenções musicais e cênicas, Prince conquistou o planeta. Elaboradas coreografias, invenções criativas de palco (na turnê *Lovesexy*, entrava em cena pilotando um Thunderbird 66), seus shows eram classificados como imperdíveis, o que gerava uma louca procura de ingressos, esgotados em poucas horas. Em 1989, quando a *Nude Tour* chegou a Londres, foram 20 shows *sold out* seguidos, um recorde no Wembley Arena.

Por tudo isso foi talvez o mais elogiado e querido artista na imprensa mundial. Conquistou um prestígio inabalável dentro do meio artístico e musical. Para se ter uma idéia, Miles Davis chegou a dizer que via em Prince "o novo Duke Ellington". Seus discos viravam manuais de produção e arranjo: *1999*, *Purple Rain*, *Sign O' the Times*, *Lovesexy*... Chegaram os anos 90 e ele descobriu que nem tudo que brilhava era ouro. Caiu em si e se deu conta de que toda a sua música, toda a sua obra, não pertencia a ele. Acabara de renovar um contrato multimilionário com a Warner Bros., sua gravadora e dona de todos os seus discos até então.

FOTO AE

Tentou fazer uma jogada de mestre: como nessa época já tinha mais de 500 músicas inéditas gravadas, mudou seu nome para um símbolo impronunciável e propôs para a Warner que lançasse essas músicas de arquivo com o nome de Prince. Esse nome marcaria sua obra desse período para trás. Ele seguiria então com um novo nome, uma carreira nova, uma nova fase, um recomeço. Não deu certo. O conto de fadas emperrou na burocracia. Foram anos de brigas, discussões e birras até ele cumprir o contrato.

Passada a tempestade, a bonança, livre finalmente, o artista que ficou sem um nome formal durante os últimos anos volta a se chamar Prince, e isso não quer dizer apenas um nome.

The Rainbow Children, seu novo lançamento pela gravadora NPG Records, de sua propriedade, é um disco inventivo e inspirado, como há algum tempo não acontecia. Finalmente ele desiste da maratona de estar sempre na moda, desliga computadores e samplers, aposta nas texturas acústicas dos instrumentos e na sofisticação trazida pelos metais. Novamente, Prince toca tudo (com exceção da bateria e metais), faz seus vocais mirabolantes, passeia pelo jazz, soul, rock, rap e funk, tudo com sua marca registrada, com sua assinatura. Não é brilhante como seus álbuns clássicos, mas numa época tão pobre como a atual na música americana, é bom ter o velho Prince de volta.

O "príncipe" e o CD (capa abaixo, ilustração interna à dir.): jazz, soul, rock, rap e funk como dote

O Que e Quanto

The Rainbow Children, **CD de Prince. Com Blackwell, Najee, Femi Jiya, Hornheadz e outros. Lançamento NPG Records (importado). Preço aproximado: R$ 56. Site oficial: www.npgmusicclub.com**

Oratório Funk

***The Rainbow Children* chama à missão divina, política e mundana**

Tudo aponta para raiz bíblica no que Prince tem a dizer aos 43 anos de idade. Esperado com paciência por quase uma década, *The Rainbow Children*, seu novo álbum, combina a psicodelia pacífica dos anos 70 e a profética psicopatia de massa de 2001. Carrega a bandeira "dos justos e dos sábios" em combate de irmandade assistido pelos músicos que o acompanham em seu longo solo de voz(es) e virtuosismo instrumental. É um fluxo contínuo de 70 minutos, jazzístico como jamais, com um jorro de 10 minutos logo na primeira faixa. Toda a obra poderia ser anunciada como um oratório pop, gospel e funk (ou sermão) em 14 movimentos (ou capítulos). É moralista, é proverbial e pós-apocalíptica, com textos e "versículos" espelhados nas antigas Escrituras. Mas nem por isso menos luxuriante, dançante, sensual.

The Rainbow Children fica entre o proselitismo divino religioso e os mundanos prazeres amorosos, no que ele comunga com D'Angelo e Erika Baduh, dois de seus alter egos musicais. Não é pequena a nova missão sagrada que o príncipe de Minneapolis atribuiu a si mesmo: num só chamado convocar às pistas no êxtase do espírito e do corpo; à ordem teocrática segundo a igreja adventista; e à justiça dos homens conforme Martin Luther King, cuja voz ele ressuscita no capítulo 12, *Family Name*. – REGINA PORTO

Os visitantes de Tom

Sakamoto e os Morelenbaum gravam disco no estúdio pessoal de Tom Jobim, no Jardim Botânico, Rio

Há um verão, o compositor e pianista japonês Ryuichi Sakamoto, fã declarado de Tom Jobim desde a adolescência, juntou-se ao duo Paula e Jaques Morelenbaum para o projeto *M2S-Casa*, um álbum gravado na residência (e no piano) do mestre, no Rio. Editado pela WEA Japan, o disco é lançado agora no Brasil pela Universal. O casal responde pela escolha das canções, algumas pouco conhecidas, como *Tema para Ana*. O Impressionismo francês, presente tanto em Jobim quanto em Sakamoto, motiva a contenção que permeia as leituras. Jaques: "Em cima do piano do Tom, sempre havia um livro de Debussy ou Ravel. E é marcante a influência de Satie na música de Sakamoto". Paula: "Ryuichi teve a idéia de gravar lá. Foi uma volta no tempo, não houve preparação. Aquele era o nosso momento". Com as partituras originais como guia, e sem arranjos preconcebidos, a gravação também se beneficia dos dez anos de colaboração dos Morelenbaum com a Nova Banda, o grupo de Tom. Sakamoto é o cúmplice zen. "Ele compreendeu o centro da questão jobiniana: menos é mais. É um piano minimalista", diz Jaques. Clássicos de Tom soam etéreos, encantatórios. A voz projetada de Paula passa com delicadeza pelos cânones da bossa. Ao trio de voz, piano e *cello*, juntam-se em seis faixas (16 ao todo) Paulo Jobim e Luiz Brasil, violões, Zeca Assumpção, baixo, e Suzano, percussão. Ed Motta divide os vocais em *Imagina*. Pelas janelas abertas do estúdio, no Jardim Botânico, ouve-se a cantoria dos pássaros que tanto inspiraram o autor de *Urubu*. – JULIO DE PAULA

O músico japonês e o *cellista*: impressões

Euro-Eletrônica

Festival em Belo Horizonte reúne ambientações, vídeos e documentários dos maiores DJs da França, Áustria e Alemanha

Pela primeira vez, os adeptos da cena eletrônica vão poder conhecer uma Europa pouco difundida por aqui: a música produzida na França, Alemanha e Áustria. Em terceira edição, o Eletronika 2002, o inovador festival sediado em Belo Horizonte, promove neste ano um encontro de música, vídeo e documentário com o que há de melhor no novo e no velho continente. Junto com os nomes locais já conhecidos de Marky, Mau Mau e Fernanda Porto, o chill-out europeu vem muito bem representado. Da Áustria, chega a dupla Peter Kruder e Richard Dorfmeister, símbolos da eletrônica melódica e da lounge music européia, responsável por produção sofisticada e timbragem tranqüila. A Alemanha, que abraçou a bossa nova e vem recriando o ritmo com samples, remixes e novos acabamentos, está representada por Rainer Trüby, eleito pelo chefão da casa inglesa Talkin' Loud, Gilles Peterson, como seu DJ favorito. A França traz o talentoso Kid Loco, nome artístico de Jean-Yves Prieur e representante maior da cultura punk do "faça você mesmo" – antes música "de garagem", hoje "de aposento", por prescindir de banda. Ex-guitarrista punk (também toca baixo, teclado e gaita), ele saltou da cultura *garage* dos anos 80 para canções elegantes, mais próximas do pop francês de Serge Gainsbourg. Para as apresentações no Brasil, ele anuncia "um pouco de breakbeat, latin e african house, jazzy beats".

Como se propõe a divulgar novas tendências, o festival vai somar, ao *casting* internacional, brasileiros com referências experimentais, como os mineiros do Uakti e os cearenses do Cidadão Instigado. O Eletronika 2002 acontece do dia 16 ao 19 na Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, com ingressos de R$ 10 a R$ 20. Informações: www.eletronika.com.br.– FLÁVIA CELIDÔNIO

O alemão Rainer Trüby: preferido da Talkin' Loud

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR GUGA STROETER

PASSADO ENSOLARADO

Cassandra Wilson volta ao seu Mississippi natal e condensa na voz toda a miscigenação local em uma música só dela, livre dos vícios e purismos de estilo

Ser cantora negra de jazz nos Estados Unidos não é fácil: a trindade Ella Fitzgerald, Sara Vaughan e Billie Holiday aproximou-se tanto da perfeição que as continuadoras do gênero tornaram-se vítimas de uma comparação inevitável. A obra de Cassandra Wilson é um dos mais hábeis caminhos nesse território tão bem ocupado. Sua voz é densa e sua consciência musical é direta: trabalha sempre em favor da composição original e jamais se excede nas variações. O mérito da vocalista, porém, não reside apenas na sua afinação – mas também na concepção aberta e inteligente que ela pratica na música que faz. Cassandra, que recebeu o prêmio da *Time* como a melhor cantora de 2001, está lançando o álbum *Belly of the Sun*, um CD cheio de histórias interessantes para se contar e de boa música para se ouvir.

Cassandra, que mora em Nova York, decidiu retornar à sua terra natal, às margens do Mississippi, e gravar um álbum enraizado no blues, contando com a participação de sua banda e dos talentos locais. Alugaram uma velha estação de trem em Clarksdale e temporariamente transformaram o prédio em um estúdio de gravação. Como freqüentemente acontece na arte, a obra tomou vida própria, e durante a audição tem-se a sensação de que o imprevisto muitas vezes foi o verdadeiro maestro da sessão. O repertório eclético, além de composições próprias, inclui *Shelter from the Storm*, de Bob Dylan, *Only a Dream in Rio*, de James Taylor, e *Águas de Março*, de Tom Jobim. Não faltam blues legítimos tradicionais, como *Hot Tamales*, de Robert Johnson, e *You Got a Move*, de Mississippi Fred McDowell.

O dueto *Darkness on the Delta*, com o octogenário pianista "Boogaloo" Ames, é um bom momento, não só pela credibilidade que extravasa das interpretações, mas também pela sonoridade resultante da captação do piano charmosamente desafinado em algumas notas da região aguda. Cassandra reencontra uma amiga e colega de infância, a cantora, pianista e compositora Rhonda Richmond, que assina e interpreta com ela *Road so Clear*. E divide os vocais com a jovem cantora soul India.Arie na balada *Just Another Parade*.

É impossível pensar em Cassandra sem alardear que o seu toque pessoal está, na verdade, solidamente fundamentado na empatia que ela estabelece com músicos não-convencionais. Os arranjos e versões do violonista Marvin Sewell e a percussão multicultural de Cyro Baptista e Jeffrey Haynes colocam qualquer canção numa dimensão atemporal, em que acordes imprevisíveis e sutilezas rítmicas substituem o virtuosismo desgastado da abordagem jazzística convencional. Com esse procedimento, o grupo descola-se do corriqueiro e goza do privilégio de, em uma palavra, não se parecer com nada.

O delta do Mississippi é a região mais miscigenada dos Estados Unidos: a convivência das colonizações francesa e inglesa, mais a proximidade geográfica do Caribe culminaram em formas engenhosas, como o blues e o jazz. É esse espírito de fusão que atravessa *Belly of the Sun*, um álbum que não cabe facilmente numa definição: se era para ser uma produção de blues tradicional, a música foi além; se encarado como obra de uma das principais ladies do jazz, a ordem está subvertida por um espírito pop que permeia toda a sua atmosfera.

Em um disco anterior, Cassandra conheceu uma canção ioruba cuja tradução era *We'll Meet in the Belly of the Sun* ("nós nos encontraremos no ventre do sol"). É dessa metáfora que ela extrai seu novo título. Apropriado, aliás: são os ventos úmidos da região mais quente dos Estados Unidos que respiram languidamente em cada uma das 13 faixas.

Belly of the Sun, (acima) o novo CD da cantora (no alto): engenhosidade e languidez no trato do jazz, do blues e da bossa. Selo Blue Note (importado)

FOTO DIVULGAÇÃO

ARTISTA	PROGRAMA	ONDE E QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
Gabriela Pace *(foto)* e Carmem Monarcha (s), Antonio Wilson (t) e Sebastião Teixeira e Homero Velho (b). Cia. de Dança Ana Unger, Sinfônica do Teatro da Paz e Coral. Cenografia: David Higgins. Regência: Julio Medaglia.	*A Viúva Alegre*, de Franz Lehár. Adaptada da comédia francesa *L'Attaché d'Ambassade*, de Henri Meilhac, a opereta conta os desencontros entre o príncipe Danilo, do reino de Pontevedro, e da rica viúva Hanna Glawari.	Theatro da Paz – pça. da República, s/nº, Belém, PA, tel. 0++/91/224-7355. Dias 10, 11 e 12, às 20h. De R$ 10 a R$ 30.	*A Viúva* é uma das mais populares operetas da virada do século 19 ao 20 e influenciou a moda, a gastronomia e o cinema. Representa como poucas outras obras o fértil ambiente cultural e frenético mundano de Viena.	No senso de humor e na crítica à hipocrisia que permeia a obra, especialmente na irônica e dissimulada Hanna do segundo ato. E no próprio teatro, erguido em 1876 e recém-restaurado.	*A Viúva Alegre* (Deutsche Grammophon), de Lehár, com Elizabeth Harwood, René Kollo e Teresa Stratas. Orquestra Filarmônica de Berlim. Regência de Herbert von Karajan.
Fernando Portari (t), **Celine Imbert** *(foto)* e Solange Siquerolli (s), Mariana Cioromilla (ms), José Galisa e Josenor Rocha (b). Direção cênica de Bruno Berger-Gorski e cenários de Renato Theobaldo. Regência: Luiz Fernando Malheiro.	*O Condor*, derradeira ópera de Carlos Gomes, que vivia maus bocados com a derrubada, pela República, de seu mecenas, d. Pedro 2º. No enredo, o Condor, príncipe das hordas negras, se apaixona pela rainha Odaléa, num romance que termina em suicídio e destruição.	Teatro Amazonas – pça. São Sebastião, s/nº, Manaus, AM, tel. 0++/92/2622-1880. Dias 18, 21 e 23, às 20h. De R$ 15 a R$ 50 (na estréia) e de R$ 10 a R$ 35.	Apesar de ter sofrido uma estréia mal-sucedida, a ópera narra uma história simples e de fortes emoções que Carlos Gomes manipulava com gênio. "O público da ópera pede gritarias, como sabes, ciúmes, traições, mortes e mais mortes", escreveu o compositor.	No clímax da ópera, no último ato, quando o povo invade o palácio e encontra Odaléa sobre o corpo do Condor. "E agora, infames, parti também meu coração!", grita a rainha.	*Colombo*, de Carlos Gomes. Com Inácio de Nonno, Carol McDavit, Fernando Portari e Maurício Luz. Coro e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da URFJ. Regência de Ernani Aguiar.
O maestro e violoncelista russo **Mstilav Rostropovich** *(foto)*, com o Corpo de Baile e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.	O balé *Romeu e Julieta*, música de Sergei Prokofiev, com coreografia de Wladimir Vassiliev.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dias 23, 24, 29 e 31, às 20h30; dias 25, 26 e 30, às 17h. De R$ 15 a R$ 50.	Conhecido por ser o maior violoncelista de nosso tempo, Rostropovich também é regente desde 1974. É diretor musical da National Symphony Orchestra, em Washington, e uma das maiores autoridades em Prokofiev.	No assustador trecho *Montequios e Capuletos*, que resume o destino de violência e de morte aos quais as famílias e os amantes estão condenados. Digna de Shakespeare.	*Prokofiev – Symphony nº 5, Romeu & Juliet: Suit nº 2*. Com a Filarmônica de Leningrado, sob a regência do grande Evgeny Mravinsky.
Coro de Câmara Exaudi, formado pela maestrina **María Felicia Pérez** *(foto)*, em 1987, com graduados e estudantes de música do Instituto Superior de Arte de Cuba, em Havana.	*Frühlingsahnung* e *Die Nachtigall*, de Mendelssohn; *Letztes Glück*, *Vineta op. 42 nº 2*, *Abendständchen*, *Das Mädchen* e *Liebeslieder*, de Brahms; *I Gondolieri* e *La Passeggiata*, de Rossini; e *Zigeunerleben*, de Schumann.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 21 e 22 de maio, às 21 horas. De R$ 40 a R$ 95.	É a primeira apresentação no Brasil deste coral, cujo nome quer dizer "ouça" em latim. Com um repertório que reúne o melhor das criações européias, também interpreta peças folclóricas e populares latino-americanas.	Nas *Liebeslieder*, op. 52, de Brahms. São canções de amor extraídas de poemas folclóricos do Leste Europeu transcritos por Georg Friedrich Daumer e conhecidas por sua grande beleza.	*Brahms – Liebeslieder-Walzer* (Deutsche Grammophon), com Edith Mathis, Brigitte Fassbaender, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau e Karl Engel. Ao piano, Wolfgang Sawallisch.
A Orquestra de Câmara de Lausanne, criada há seis décadas, sob a direção do maestro e pianista alemão **Christian Zacharias** *(foto)*.	Série branca: *Noturno nº 1 em Dó Maior*, de Haydn, *Concerto nº 2 para Piano e Orquestra e Sinfonia nº 2*, de Beethoven. Séries azul e verde: *Concerto para Piano e Orquestra nº 22*, de Mozart, *Seis Danças Alemãs*, de Schubert/Webern, *Seis Danças Alemãs para Piano Solo e Sinfonia nº 5*, de Schubert.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-0223. Série Branca: dia 13, às 21h. Séries Azul e Verde: dias 14 e 15, às 21h. Preços a confirmar.	Desde sua fundação, a orquestra se apresenta com 42 músicos, um conjunto conhecido por *Mannheim* e que foi utilizado por Mozart em suas últimas sinfonias. Zacharias também é um conhecido mozartiano e recentemente gravou todos os seus concertos.	No melancólico *Andante do Concerto em Mi Bemol Maior*, de Mozart, com um dos temas mais tristes de toda a música do compositor.	*Zacharias 50* (EMI), que comemora seus 50 anos com peças de Chopin, Schumann e Ravel.
A atriz e cantora **Hanna Schygulla** *(foto)*, acompanhada pelo pianista Jean-Marie Sénia. Aos 50 anos, ela passou a se dedicar à música e tem cantado obras de Markus Stockhausen, David Lynx e Stanley Waldenn.	*Bertolt Brecht – Ici et Maintenant*, colagem de poesias de Bertolt Brecht com músicas de Kurt Weil e Hanns Eisler e textos da própria Schygulla.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-0223. Dia 21, às 21h. Preços a definir.	Dona de uma interpretação célebre em filmes de Rainer Fassbinder, a atriz estreou com sucesso este espetáculo na Cité de la Musique, em Paris, em março de 2000, que, desde então, está em carreira por teatros europeus.	Na permanência da poesia de Brecht, que parece independente de quaisquer avaliações ideológicas, especialmente nos títulos *Baal* e *Ópera dos Três Vinténs*, com trechos presentes neste espetáculo.	*Ute Lemper Sings Kurt Weill* (Decca), na sexy voz de Ute Lemper, a maior intérprete de Weill na atualidade.
Robert Cray Band *(foto)*, com Robert Cray (vocal e guitarra), James Pugh (teclado), Karl Sevareid (baixo) e Kevin Hayes (bateria). E Jeff Healey Band, com Jeff Healey (voz e guitarra), Joe Rockman (baixo) e Tom Stephen (bateria).	No set de Robert Cray, *Strong Persuader*, *Smoking Gun* e *Cry for Me Baby*, além de outros sucessos. No de Jeff Healey, sucessos do último disco *Get Me Some*, como *Which One*, *Hey Hey* e *Love Is the Answer*.	ATL Hall, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2430-0700. Dia 9, às 21h30. Credicard Hall, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5643-2500. Dias 10 e 11, às 22h. Auditório Araújo Vianna, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3311-5156. Dia 12, às 21h30.	Para assistir na mesma noite a dois grandes blueseiros e guitarristas e pela possibilidade de ouvir uma inesquecível *jam* no fim do show.	No estilo de tocar guitarra de Jeff Healey. Cego, ele apóia o instrumento no colo e o dedilha de uma maneira muito particular.	O raro *Showdown!*, com Albert Collins, Robert Cray e Johnny Copeland, esgrimindo as guitarras nas nervosas *T-Bone Shuffle* e *The Lion's Den*.
Madredeus *(foto)*, grupo português com Teresa Salgueiro (voz), Pedro Ayres Magalhães e José Peixoto (guitarras clássicas), Carlos Maria Trindade (teclados) e Fernando Júdice (contrabaixo acústico).	Show intitulado *Movimento*, com as músicas do CD homônimo (Valentim de Carvalho-EMI/2001), entre elas, *Anseio*, *Ecos na Catedral*, *A Capa Negra* e *Palpitação*.	Teatro Castro Alves, Salvador, BA, tel. 0++/71/339-8000. Dia 5, 21h. Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3237-7333. Dia 8, às 21h. Teatro Alfa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000. Dias 10, 11 e 12, às 21h.	Indefinível para críticos de diversas partes do mundo, que ora o classificam como world music, ora como new age ou pop, o Madredeus renovou a música portuguesa.	No belo arranjo da serena *Afinal*, com letra e música de Pedro Ayres Magalhães, carregada de diversos elementos característicos do cancioneiro português, do amor à terra natal à onipresença do mar.	*Os Dias da Madredeus* (Valentim de Carvalho), primeiro CD do grupo que surpreendeu ao encontrar um novo caminho para a música pop portuguesa, com uma formação acústica de forte teor poético.
O contrabaixista israelense Avishai Cohen, o pianista francês Jean-Michel Pilc, o trompetista italiano Paolo Fresu, a pianista belga Nathalie Loriers, o pianista americano **Fred Hersch** *(foto)* e a cantora brasileira Luciana Souza.	Chivas Festival, que chega à sua terceira edição valorizando o jazz europeu, cada vez mais influente e inovador. Todas as atrações montaram shows exclusivos para o Brasil, e não apenas o repertório de suas turnês no exterior.	DirecTV Music Hall – al. dos Jamaris, 213, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5643-2500. De R$ 35 a R$ 65; Garden Hall – av. das Américas, 3.255, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2431-5527. Preços a confirmar. Do dia 22 ao 25.	Para ouvir estilos de jazz tão diferentes quanto o do sul-africano Abdullah Ibrahim, o *mix* de ritmos de Chico Freeman y Guataca, o balanço latino de Hilton Ruiz e a clareza e a versatilidade do sax de Dewey Redman e seu quarteto.	Em Fred Hersch, considerado um pianista do talento de um Bill Evans e capaz de criar originais versões de *standards* do jazz, além de versões instrumentais das canções de Cole Porter, da bossa nova e de Tom Jobim.	*Songs without Words* (Nonesuch). Esqueça Mendelssohn. Neste disco do ano passado, Fred Hersch apresenta uma suíte e outras composições de sua autoria com nítida influência de Debussy.
O violoncelista Myung-Whun Chung, a pianista Martha Argerich, as orquestras Filarmônica de Berlim e do Maggio Fiorentino e os regentes Marek Janowski, Claudio Abbado, John Maureci, Jeffrey Tate e **Zubin Mehta** *(foto)*.	*64º Maggio Fiorentino*, um dos mais importantes festivais de música e dança da Europa, com as óperas *O Rapto do Serralho*, de Mozart, *Simon Boccanegra*, de Verdi, além de concertos e recitais.	Teatro del Maggio Musicale – Corso Italia, 16, Florença, Itália, tel. 00++/39/055/211158. Do dia 6 ao 30. De 10,33 a 82,63 euros.	Para ver e ouvir alguns dos maiores solistas, regentes e orquestras da atualidade emolduradas por uma das mais bonitas cidades do mundo.	Na encenação da gigantesca ópera *Os Troianos*, de Berlioz, com o elogiado tenor heróico Jon Villars, Bo Skovhus, Tigran Martirossian e Marina Comparato. Coro e Orquestra do Maggio Fiorentino. Regência de Graham Vick.	*Les Troyens* (Philips), numa gravação histórica de 1969 com Jon Vickers e Joséphine Veasey. Coro e Orquestra do Covent Garden, sob a direção de Colin Davis.

Nesta pág. e nas págs. seguintes, o mundo de aparências que esconde a sua face sombria; ao fundo, William Bonner, do *Jornal Nacional*

FOTOS DIVULGAÇÃO

A notícia despudorada

Os telejornais provam que a ausência de ética na programação não se resume aos excessos do sexo e da violência

Por Renato Janine Ribeiro Ilustrações Nelson Provazi

Devemos discutir os telejornais segundo a ética? Pouca gente dirá que não. Mas podemos dizer que eles sejam éticos? É difícil. Infelizmente, porém, quando se critica a televisão, a ética que se invoca geralmente não vai além de um pudor em relação ao sexo. Neste ponto, aliás, duas culturas tão diferentes, como a da direita e a da esquerda, até parecem convergir. Ambas criticam o número de peladas e de musculosos na TV. Só que a direita protesta contra uma sexualidade que não passa mais pelo casamento, enquanto a esquerda reclama da banalização do sentimento e do desejo, reduzidos a bens comerciais. Na verdade, não há acordo possível, aqui, entre direita e esquerda. Para os conservadores, falar de sexo é um mal. Para os progressistas, o mal não está em falar dele, mas em expô-lo como mercadoria. Seja como for, para a direita a indecência na TV reside no sexo, e para a esquerda na violência. Mas não é nos noticiários da televisão que aparecem peladas ou tiroteios.

Então, como ficam os telejornais? Até a recente intromissão do *Big Brother Brasil* no *Jornal Nacional*, o sexo era praticamente ignorado neles. A violência também não é sua marca registrada, pelo menos se pensarmos nos noticiosos propriamente ditos – deixando de lado programas diretamente voltados para a (in)segurança pública, como *Cidade Alerta*, *Linha*

Direta e alguns mais. E assim a discussão ética sobre o noticiário é diferente da habitual. Não mexe com o público, não açula senhoras de Santana (para os mais jovens: foram um grupo de pessoas que, no fim da ditadura militar, protestaram contra o sexo que começava a aparecer na TV: o país sem liberdade, e elas preocupadas com peitos). Por isso mesmo – porque a multidão não sabe que noticiosos devem ser éticos –, é importante discuti-los.

A questão ética, sobre os noticiários, está na qualidade da cobertura e na diversidade dos pontos de vista. Qualquer estudante de Comunicações sabe que não há objetividade pura: que mesmo um retrato privilegia pontos de vista, enfoques, excluindo outros. E no entanto não dá para fazer bom jornalismo sem acreditar que seja possível uma certa objetividade. É uma crença insustentável segundo a boa filosofia, mas imprescindível para fazer uma boa reportagem. Essa fé impõe obrigações ao jornalista. Ele deve admitir que, mesmo nos casos mais escabrosos, haja um outro lado – o qual deve ter seu lugar na página ou na tela. Deve repelir imagens degradantes ou abjetas. Deve evitar a linguagem indignada. Deve, enfim, desconfiar da unanimidade, que é inimiga da reflexão.

Importante: esses são princípios tanto da ética quanto do bom jornalismo. A ética, longe de contradizer a qualidade, digamos, técnica da cobertura, é essencial para ela. E isso porque nela está o cerne da relação entre o jornalista e seu público. A missão do jornalista contém forte elemento ético. Ele desfruta de uma série de liberdades ou privilégios (por exemplo, o de ocultar suas fontes) mas nunca em seu nome pessoal, e sim no de seu público. É só isso o que justifica condutas inaceitáveis no convívio social, como – para dizer o mínimo – telefonar às pessoas em lugares e horários impróprios. Pois bem, se a ética está no cerne da qualidade jornalística, que dizer de nossos telejornais?

É óbvio que eles são deficientes tanto no plano ético quanto no técnico – que, insisto, estão bem próximos. Os telejornais não enfrentam o poder político e o econômico. Estão aquém da própria sociedade brasileira. Com dificuldade, nosso país está construindo uma democracia, quer no plano das instituições, quer no das relações pessoais e dos costumes. Isso significa aceitar melhor o outro, enfrentar a injustiça social. A boa notícia é que está desaparecendo, da consciência popular, a crença de que seria legítima a enorme desigualdade que existe aqui. Este é um primeiro passo para que acabemos com a miséria. Mas a televisão contribui para isso? Não, pelo menos nos principais canais. Mal se discutem as causas da miséria.

Nos primeiros anos do regime civil, na segunda metade da década de 80, era engraçado. Às oito da noite, o *Jornal Nacional* mostrava políticos, em geral nordestinos, que depois de servir a todos os ditadores se haviam reciclado com a volta da democracia. Apareciam como grandes homens da República. Meia hora depois, a principal novela da mesma Rede Globo – por exemplo, *Roque Santeiro* – expunha clones deles (um destaque, Sinhozinho Malta) como emblemas do que há de pior em nossa sociedade. Esse padrão – o noticiário que fazia a pior ficção, mentindo, em contraponto à novela, que era ficção no varejo mas dizia a verdade no atacado – deve ter-nos enlouquecido um pouco. Como pode a reportagem mentir, a ficção ser veraz? Como podemos assim trocar os sinais da verdade e da invenção? O lugar do jornalismo e o do entretenimento?

Hoje sumiu, dos noticiários nacionais, embora não dos locais, a louvação aos egressos do regime militar, aos coronéis da política. (Eles também foram sumindo, nos últimos doze meses, da política propriamente nacional. As lideranças mais conservadoras se conservam poderosas em seus Estados, mas parece que não têm mais projeto ou projeção nacional.) Só que não entrou, em seu lugar, uma política melhor, feita por exemplo de debates sérios – nos horários e canais de maior audiência, entenda-se bem, e não a altas horas da noite, quando o grande público já foi dormir. O que entrou foi a cobertura de acontecimentos pequenos, *faits divers*, diriam os franceses, variedades. O arremate disso é a vergonhosa cobertura, pelo *JN*, do vazio de algumas vidas no *Big Brother*. É raríssima uma reportagem que some o melhor da cobertura factual com uma boa análise.

E também por isso muitos temas ficam ausentes da pauta. Tenho valorizado o papel que a TV dá à mulher. Desde, pelo menos, *Dancing Days* (1979), a novela prega a igualdade entre os sexos. Não é espantoso que a novela contribua mais, para nossa consciência social, do que os noticiários? Neles não se fala na dívida interna. Quantos ficaram sabendo, pelo noticiá-

Fátima Bernardes, também do *JN*: se o noticiário não fizer pensar, quem o fará na televisão?

rio, que a dívida interna subiu pelo menos cinco vezes no atual governo? Não se discutem as privatizações, exceto, eventualmente, na TV Cultura. Não aparecem projetos consistentes para o país, nem para os Estados ou as cidades. Em 1996 estive no Rio Grande do Sul – um Estado de forte consciência política – e vi pela RBS, a Globo local, a cobertura do segundo turno das eleições municipais. Em duas importantes cidades gaúchas, a direita e a esquerda disputavam a prefeitura. Cinco minutos de noticiário, e nada além de banalidades como distribuição de santinhos, apertos de mão e comentários sobre a "festa cívica"! Nem uma idéia, umazinha sequer.

Muitos de nós achamos que o ano de 2000 foi um ano de glória para o jornalismo da TV, em particular na cidade de São Paulo: a Globo deu a maior atenção às acusações de corrupção contra o então prefeito e sua maioria na Câmara Municipal. Pelo menos um vereador já foi condenado com base em tais denúncias. E no entanto a discussão da política não foi além da corrupção. A política na TV brasileira é, quando muito, caso de polícia. Mudou-se a prefeitura, mas não tanto porque a nova gestão tivesse compromissos sociais mais fortes do que a anterior – e sim por ser nova e prometer ser honesta. O debate sobre a coisa pública continuou tão fraco como antes. Eu, que voto à esquerda, até poderia gostar que nas eleições de 2000 a direita paulistana fosse tão débil. Mas preferiria que um bom candidato liberal tivesse surgido, propondo incentivos a novas empresas, em vez de Marta Suplicy ganhar quase pelo *no show* dos adversários.

Em suma: os noticiários da TV passam mal na prova de ética. Já sua pauta é ruim, e exclui assuntos fundamentais de interesse para a cidadania. A cobertura é superficial, e raras vezes fornece uma gama razoável de fatos. E a interpretação mal existe. Quando muito, proclama-se a revolta, a indignação. "É uma vergonha!" , dizia Boris Casoy no auge da crise que levou ao *impeachment* de Fernando Collor. Dez anos se passaram, e não se passou o país a limpo. Mas não porque Boris Casoy estivesse certo, e o país e sua política errados. E sim – talvez – porque a denúncia de corrupção seja má conselheira. Mais importante, isto sim, é sair da oposição maniqueísta entre bem e mal, abrir espaço para as oposições, substituir a sombra pela luz, a cobertura unilateral por uma mais ampla, favorecer análises. Porque, se o noticiário não fizer pensar, quem o fará? ∎

Boris Casoy, do *Jornal da Record*: talvez a denúncia da corrupção sem o acompanhamento de debates mais amplos seja má conselheira

A disputa de bola sob o enquadramento esperto: banalidade que vira balé

FOTO FABIO MOTTA/AE

A narrativa do e

Num jogo de que participam imprensa, atletas e público, a emoção do futebol está mais na TV do que dentro do campo. Por Michel Laub

Se os deuses da bola são capazes de amar ou punir o centroavante e o torcedor, como gostam de escrever alguns cronistas esportivos, a cobertura televisiva do futebol no Brasil é fruto de uma mística bem menos épica: a essência dessa forma muito particular de comunicação obedece a regras claras, que dizem respeito a uma tradição nacional de engodo consentido.

Exemplo disso pode ser conferido a partir do dia 31, quando começa mais uma Copa do Mundo. A não ser que o Brasil dê vexame, porque aí ninguém é de ferro, o que se terá é entusiasmo para descrever um carrinho atrasado de Cafu, derramamento no passe lateral de Roque Júnior, altissonância na apatia de Rivaldo. Uma pedalada sem conseqüência de Denílson pode significar o triunfo moleque de toda uma coletividade, e o adversário que toma um chapéu de Ronaldinho Gaúcho virará Ricardo 3º em busca do seu cavalo.

Antes de mais nada, as razões disso são comerciais. Se no mundial de 1970 o tom ufanista servia para mimetizar o oficialismo requerido pelo regime político, no de 2002 sublinha uma autopromoção inerente a uma lógica de mercado: o futebol contemporâneo depende muito mais das cotas de patrocínio de TV do que de bilheteria; para aumentar tais cotas, é preciso audiência; para se ter audiência, a peleja precisa ser *quente*. E quando não é, resta o gogó do locutor para levantar o fogo.

Mas o que explica que o público continue fiel, jamais desligando o aparelho diante dos exageros na cobertura esportiva? Uma resposta óbvia – e correta – é que o objeto de interesse é o jogo, e não o seu entorno. Só que o problema é um pouco mais complexo: são raros os casos, também, de gente que elimina o áudio para fugir da narração e dos comentários, por mais que os despreze ou eventualmente os odeie.

Há uma hipótese possível: o relacionamento entre espectador e as equipes esportivas de TV no Brasil

Galvão Bueno (no detalhe) e o seu material (ao fundo): melodrama sobre o enfadonho

não é regido por um princípio de ética, mas de estética. Quando praticamente só havia rádio e jornal, o que se oferecia à torcida ausente do estádio era narrativa pura: para compensar a falta da comunhão da arquibancada, o sentimento de "nós contra eles", os veículos apostavam numa linguagem de melodrama que compensasse, por meio da hipérbole, a lacuna emocional surgida dessa distância. Com a TV, era de se esperar que a abordagem fosse diversa: mais ponderada, menos reiterativa, já que a imagem é um fato que não precisa ser descrito literalmente. Mas isso não aconteceu: o melodrama segue, e o público gosta. Mesmo se o cenário for um daqueles estádios cariocas sem arquibancada nem grama no campo, onde joga um Bangu desclassificado ou um Madureira em fase de reestruturação, basta um jogador dar três dribles consecutivos que tudo vira um western de John Ford. Para isso também contribuem os recursos de edição: o replay insistente, que estende o clímax; os cortes de cena, que não mostram o seguimento mal-sucedido de uma jogada virtuosa; as tomadas em câmera lenta e em *zoom*, que dão a um movimento corriqueiro a aparência de balé plástico; os closes nos rostos crispados, nos quais um espasmo meramente físico ganha tintas de esforço moral.

É ingenuidade ver aí uma estratégia subterrânea, uma manipulação fundada na pior ideologia. Com a massiva cobertura da imprensa, qualquer torcedor conhece os esquemas obscuros que hoje dão as cartas no esporte: afinal, não se está falando de propaganda política, cujos lances demandam algum estofo intelectual para serem identificados na sua totalidade, mas de futebol, um objeto suficientemente conhecido para que as margens da trapaça sejam mais estreitas. Quando o volante Leomar veste de maneira surreal a camisa canarinho, nem toda a garganta do mundo é capaz de transformá-lo num Paulo Roberto Falcão vindo do Recife. Tem-se a farsa, sim, mas ela é aceita de bom grado: o público consagra Galvão Bueno com altos índices de audiência, e ele continua – metaforicamente – fazendo suas odes aos Leomares da hora.

Toda estética é uma representação – e como tal, formalmente ao menos, lança mão de recursos que alteram uma verdade pura. Assim é, portanto, no futebol via satélite: se as mulheres têm sua "fome de ficção" saciada pelas novelas, como a crítica televisiva costuma dizer, os homens a matam com as façanhas do time querido. A audiência de novela não quer ver gente "feia" e "pobre", conforme já atestaram inúmeras pesquisas, e a de futebol age de forma semelhante: entrega-se a uma fuga da própria realidade, só que por meio da retórica emotiva. Os feitos não podem ser comuns, como o de quem se equilibra para pagar as contas no fim do mês, mas homéricos: têm de envolver heróis, inimigos furiosos, impasses aparentemente insolúveis e a catarse da vitória final. Como isso não acontece todo dia, ainda mais no futebol de hoje, de qualidade cada vez mais tolhida em virtude dos esquemas táticos defensivos e do preparo físico que reduz os espaços do jogo, restam as palavras para inflamar esse espetáculo enfadonho. Numa final de campeonato entre duas equipes retrancadas, que acabam decidindo o o x o nos pênaltis, a imagem do zagueiro segurando a taça é insuficiente para entusiasmar um espectador não envolvido na disputa e saudoso de momentos técnicos melhores: é preciso que alguém em *off* parafraseie os bordões dos velhos tempos, adaptando para o vernáculo contemporâneo frases como "o xerife levanta o troféu para a glória!".

No fundo, é um grande teatro de que todos participam: os atletas, que declaram um amor à camisa que não existe mais; os treinadores, que vão até a beira do gramado fingir dar instruções para aparecer diante das câmeras; a torcida, que carrega cartazes de elogio à Rede Globo porque sabem que serão filmados; os ex-árbitros travestidos de comentaristas, que apontam erros alheios que cansaram de cometer antes de se aposentar. E o público, claro. Dar crédito a esse fingimento todo, que mascara o fim de um período romântico em que a realidade era mais próxima do discurso – porque os times eram melhores e mais parecidos com suas descrições laudatórias –, configura um movimento conservador: não querer ver as coisas como são faz com que elas nunca mudem de fato. Mas é também uma estratégia: já que os lances dentro das quatro linhas não dão motivos para muito entusiasmo, que a emoção do futebol, sua essência genuína e centenária, seja ao menos preservada. Nem que seja artificialmente: como hoje ela está mais na TV do que no campo, locupletemo-nos sem culpa, todos juntos num só coração. ■

FOTOS AGLIBERTO LIMA/AE / TASSO MARCELO/AE

O veículo possível

Inédito no grande circuito, o filme experimental *Time Code* é exibido no Cinemax com sua ousadia e limitações. Por Ricardo Calil

Quando se falava na chamada "revolução digital no cinema", alguns anos atrás, a frase soava como o prenúncio de um combate sangrento entre os apóstolos da película e os arautos dos *pixels*. Cada sucesso de um filme digital era celebrado tal qual a Queda da Bastilha, como se uma nova ordem de pequenos produtores tivesse tomado o poder das mãos da velha nobreza dos estúdios e instaurado a igualdade no universo cinematográfico.

O tempo provou que a revolução seria mais parecida com a transição democrática de certos países latino-americanos: demorada e imprevisível, cheia de golpes e reviravoltas. Os cineastas independentes ainda relutam em aderir ao digital, enquanto grandes produções já o adotam sem restrições, como no caso do próximo *Guerra nas Estrelas*. Defensores da produção artesanal, como os diretores do Dogma, usam o novo meio para espetáculos grandiloqüentes como *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier. E fenômenos como *A Bruxa de Blair* hoje parecem tão anacrônicos quanto o bug do milênio.

As histórias simultâneas do diretor Mike Figgis: digital e radical

Nesse contexto, que espaço ocupa *Time Code* (2000), de Mike Figgis, que o Cinemax exibe quatro vezes neste mês, a partir do dia 19? Selecionado para a Mostra de Cinema de São Paulo de 2000, mas nunca exibido em circuito comercial, o filme foi saudado na época de lançamento como um manifesto das possibilidades do cinema digital. Rodado em tempo real, sem cortes, por quatro câmeras sincronizadas, *Time Code* é dividido o tempo todo em quatro telas, que mostram histórias diferentes que se entrelaçam no fim. A única orientação para o espectador é a mixagem do som: a história mais importante de determinado momento tem volume aumentado.

Como se pode ver, *Time Code* tem doses generosas de audácia, e ela é mercadoria rara no cinema atual. O problema é que o filme tem pouco mais a oferecer além de sua ousadia técnica. Os 28 atores em cena – Stellan Skarsgard, Holly Hunter, Salma Hayek e Jeanne Tripplehorn, entre outros – improvisaram seus diálogos, seguindo apenas mapas de orientação e tabelas de tempo. Sem um roteiro definido, a história – que gira em torno de uma pequena produtora de cinema em Hollywood – fica quase sempre à deriva, com personagens próximos à caricatura e situações pouco sutis. Cineasta talentoso, diretor do belo *Despedida em Las Vegas*, o britânico Figgis parece ter se preocupado de mais com as câmeras (ele foi o operador de uma delas) e de menos com seus atores. Toda revolução, seja no cinema ou fora dela, precisa de coragem, mas também de comando – e foi justamente isso o que faltou ao filme. Por isso, *Time Code* acabou sendo apenas mais um anúncio de uma virada que ainda está por acontecer.

De qualquer forma, é louvável que um filme com estigma de experimental – e que por isso não chegou ao circuito de cinema – encontre finalmente um espaço na TV por assinatura. Aliás, esse deveria ser o veículo primordial para esse tipo de obra, já que ela se destina mesmo a um público reduzido e o digital perde pouca definição na televisão. Mas, no caso de *Time Code*, o espectador terá de ter um pouco de paciência, porque não será fácil acompanhar as quatro histórias na tela pequena (quem está acostumado à Internet, com suas várias janelas, deverá ter menos problemas). Além disso, o Cinemax não exibirá por enquanto a versão original sem legendas. O canal programou para este mês duas exibições legendadas (dia 19, às 22h, e dia 27, às 18h15) e duas dubladas (dia 23, às 9h15, e dia 31, à 1h). Como não é possível legendar ou dublar as quatro histórias ao mesmo tempo, as versões apresentadas irão orientar o olhar para a situação mais importante. Assim, o espectador não poderá "montar" o filme sozinho na sua cabeça – o que, aliás, é o grande desafio de *Time Code*.

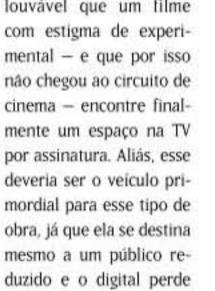
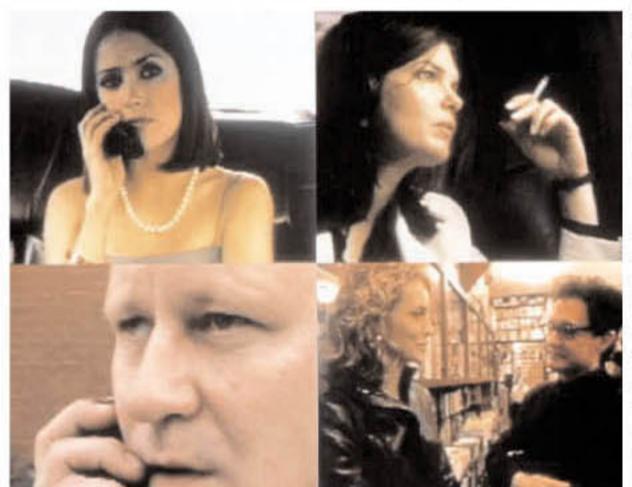



FOTO KEYSTOCK

POR BRAULIO MANTOVANI

O FUNERÁRIO REINO FAMILIAR

***A Sete Palmos*, série exibida pela HBO, equilibra melodrama e humor negro numa história americana atípica**

A cena se passa num velório. A recém-viúva confessa a um dos filhos – o bonitão – que é adúltera. Pouco depois, um policial negro chega para falar com o outro filho – o prudente e sisudo. O policial acaricia o rosto do prudente com ternura. Mais tarde, o policial e o já nem tão sisudo filho da adúltera se reencontram e trocam um beijo ardente. A família conta ainda com uma filha de dezessete anos — a problemática. Em breve, ela será vítima da gozação cruel dos colegas da escola por ter chupado os dedos do pé do namorado enquanto transavam num carro funerário. A vingança da jovem poderá parecer, a alguns, a sugestão de um fetiche que tem um pé na necrofilia.

O leitor distraído pode pensar que estamos falando de uma peça de Nelson Rodrigues de cujo título ele não se recorda. Mas o assunto aqui é *A Sete Palmos* (*Six Feet under*), a série dramática da HBO, recém-estreada no Brasil e que nos Estados Unidos já está na segunda temporada.

Equilibrando melodrama e humor negro, *A Sete Palmos* tem como cenário principal a casa funerária Fisher & Sons, onde a família Fisher trabalha e ganha a vida embalsamando e maquiando cadáveres, vendendo caixões, preparando velórios e enfrentando o assédio de uma rede funerária poderosa, que tenta comprar e "pasteurizar" o pequeno negócio familiar. Os Fisher, porém, não são a família americana padrão. Em determinado episódio, Brenda — a namorada do filho bonitão —, ao entrar pela primeira vez na casa da família, diz: "Pena que Diane Arbus esteja morta. Ela tiraria fotos geniais aqui dentro". É como se os autores quisessem dizer para o espectador que os seus personagens estão mais próximos da aberração do que da "normalidade". É aí que se encontra o diferencial mais óbvio da série e, provavelmente, a razão do seu sucesso.

Neste ano, *A Sete Palmos* ganhou o Globo de Ouro de Melhor Série Dramática e Rachel Griffiths (Brenda) o de Melhor Atriz Coadjuvante. O criador e produtor executivo da série, Alan Ball, ganhou o prêmio do Sindicado dos Diretores de Cinema e TV dos Estados Unidos pela direção do primeiro episódio. Alan Ball já participou como roteirista de outras séries da TV americana. Mas ficou mais conhecido ao receber o Oscar de Melhor Roteiro em 1999, com o filme *Beleza Americana*. Ball é formado em teatro. Talvez isso explique um dos aspectos narrativos mais interessantes da série. Pelo menos, do ponto de vista do roteiro.

Em *A Sete Palmos*, os mortos conversam com os vivos com a mais absoluta naturalidade. Porém, os espíritos entram na história não como aparições ou alucinações. Eles são uma convenção narrativa que traduz para a TV o efeito do monólogo teatral. Quando um personagem fala com um morto, está falando consigo mesmo. Portanto, está falando com o espectador. Talvez não seja uma mera coincidência que o primeiro fantasma a se pronunciar seja, como em *Hamlet*, justamente o fantasma do pai. Assim como em *Hamlet*, pai e filho têm o mesmo nome. E, em ambas as histórias, é depois de ter uma conversa séria com o fantasma do pai que o filho decide ficar em casa e assumir o papel que lhe cabe no reino familiar. É claro que Los Angeles não é a Dinamarca, nem a casa funerária Fisher & Sons é Elsinore. Aqui, o filho pródigo não precisa matar ninguém e não há espaço para dilemas que transcendam os aspectos mais ordinários na vida. Ao fim e ao cabo, o tom pode ser *cult*, mas o objetivo é sempre o de entreter.

A Sete Palmos conta com um bom elenco principal — quase todos com experiência em teatro, cinema e TV. Quem viu a estréia entende por que Alan Ball levou o prêmio de direção. Os dois episódios seguintes se arrastam demais no melodrama e na apresentação dos personagens, mas depois a série começa a recuperar algo do fôlego inicial. Principalmente por conta de David, o irmão gay. À medida que sai do armário, David fica mais irônico, mais sarcástico e mais divertido.

O elenco da série: aberração e técnicas teatrais

A Sete Palmos, escrita e produzida por Alan Ball. Com Richard Jenkins, Frances Conroy, Peter Krause e Rachel Griffiths. HBO, domingo, às 22h15. Até 21/7

FOTO DIVULGAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	**Noel Coward**	**Momento Jazz**	**Festival Frank Sinatra**	**A História versus Hollywood (EUA, 2001)**	**A Rosa do Deserto**
CANAL E HORA	Film & Arts. Dias 16, 23 e 30, às 21h.	Multishow. Dias 4, 11, 18 e 25, às 23h30.	Multishow. Dias 5, 12, 19 e 26, às 21h45.	The History Channel. Dias 4, 11, 18 e 25, às 22h.	Film & Arts. Dia 29, às 21h.
TRATA-SE DE	Série de três programas sobre o escritor, compositor e artista. O primeiro, *O Menino Ator*, segue sua ascensão à fama internacional antes de chegar aos 30 anos; *Capitão Coward* enfoca suas viagens ao continente asiático; e *Navegando* mostra seus triunfos de cabaré em Londres e Las Vegas e sua vida na Suíça e na Jamaica, onde permaneceu exilado até a morte.	Série de shows apresentados em edições diferentes do Festival de Montreal. Pela ordem, serão exibidos: Sara Vaughan (1983), Astor Piazzolla (1984), **John Pizzarelli** (1998, *foto*) e Mike Stern (1999).	Série de apresentações do cantor **Frank Sinatra** (*foto*). Na ordem: *Sinatra, Os Primeiros 40 Anos* (1979), *Sinatra, O Homem e Sua Música* (1981), *Concerto para as Américas* (1982) e *Sinatra no Japão* (1985).	Série que apresenta personagens históricos e seus feitos como realmente aconteceram e as adaptações que o cinema fez deles. Na ordem, serão tratados: William Wallace em *Coração Valente*; general Patton em *Patton – Rebelde ou Herói?*; os detetives Jimmy "Popeye" Doyle e Buddy "Cloudy" Russo em **Operação França** (*foto*); e a Unidade Médica de Combate do Exército Americano em *M.A.S.H.*	Documentário feito durante as filmagens de *O Céu Que Nos Protege*, de Bernardo Bertolucci, baseado no romance de Paul Bowles, que inclui entrevistas com **Debra Winger** e **John Malkovich** (*foto*), os protagonistas, e com o diretor.
POR QUE VER	Pela reconstituição da biografia de um artista cujo estilo *popstar* influenciou gerações. Coward foi um exemplo de versatilidade, atuando na música, no teatro e nas artes plásticas.	Pela voz melodiosa de Vaughan, pela guitarra de Stern, pela criatividade de Piazzolla, entre outras atrações. Resta conferir se a gravação e a edição dos shows conseguem manter a qualidade do original.	Por Sinatra e seu mais conhecido repertório, de *Strangers in the Night* a *New York, New York*. Nestes shows, sua voz não está mais no ápice, como nos anos 40, mas ainda é um clássico.	Pela eterna discussão que a série mais uma vez promove: as obras ficcionais precisam manter-se fiéis aos fatos que lhe dão origem?	Pelo que o *making of* tem de elucidativo do sempre difícil processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, processo do qual o filme de Bertolucci é exemplar.
PRESTE ATENÇÃO	Nas imagens de arquivo pessoal e nos depoimentos de conhecidos e amigos incluídos nos capítulos da série, principalmente no último.	Na guitarra de sete cordas de John Pizzarelli, que usa sua habilidade jazzística para interpretar em Montreal as canções clássicas dos Beatles – entre elas, *Here Comes the Sun* e *And I Love Her*.	Na apresentação que o cantor fez em Tóquio em 1985 (*Sinatra no Japão*), despedindo-se do mundo artístico.	Na participação de Robert Altman, que fala sobre *M.A.S.H.*. E na maneira como o cinema é capaz de dar dimensão de mito ou discutir os feitos de homens como o patriota escocês de *Coração Valente* ou o general norte-americano de *Patton*.	Nos depoimentos de Bertolucci sobre sua relação com Debra Winger e John Malkovich – uma pista sobre os métodos deste grande diretor de atores (basta lembrar a atuação que Marlon Brando teve no seu *O Último Tango em Paris*).
PARA DESFRUTAR	O livro *Noel Coward – Uma Biografia* (Record), de Philip Hoare, e o DVD *Twentieth Century Blues: The Songs of Noel Coward*, do qual participam, entre outros, Marianne Faithful, Elton John e Sting interpretando canções do artista.	Vale ouvir o tributo que a cantora Dianne Reeves fez à diva Sara Vaughan no CD *The Calling*, com músicas como *Lullaby of Birdland*, *Fascinating Rhythm* e *Embraceable You*.	Em DVD, o show *Sinatra, A Man and His Music + Ella + Jobim*, que teve Ella Fitzgerald e Tom Jobim como convidados. Em CD duplo, a recém-lançada coletânea *Frank Sinatra – Romance*, com 50 faixas românticas interpretadas pelo cantor. Entre elas, as clássicas versões de *Corcovado (Quiet Nights of Quiet Stars)*, *Desafinado* e *Wave*.	Os próprios filmes citados, todos em vídeo, e algumas adaptações controversas, para dizer o mínimo: *JFK*, de Oliver Stone (sobre o assassinato de Kennedy), e *O Que É Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto (sobre o seqüestro no Brasil do embaixador norte-americano Charles Elbrick).	*O Céu Que Nos Protege* (*The Sheltering Sky*, EUA, 1990, 2h19min) será exibido no Film & Arts dia 28, às 22h. E o escritor Paul Bowles é tema do programa *Grandes Escritores* do dia 28, às 21h, neste mesmo canal.

O QUE	**Festival Roberto Pires**	**Artistas Plásticos**	**Muhammad Ali: Aos Olhos do Mundo (Muhammad Ali: Through the Eyes of the World).**	**A Queda do World Trade Center**	**Mesa Brasileira**
CANAL E HORA	Canal Brasil. 1) Dia 22, às 23h, e 25, à 1h; 2) Dia 29, às 23h30, e 1/6, à 1h.	Film & Arts. Dias 3, 10, 17, 24 e 31, às 21h.	HBO. Dia 13, às 21h.	Discovery Channel. Dia 5, às 21h, e dia 6, à 1h.	TV Cultura. Dias 5, 12, 19 e 26, às 17h.
TRATA-SE DE	Apresentação de um documentário sobre o diretor baiano Roberto Pires (1934-2001) e filmes dirigidos por ele. Serão exibidos: 1) O documentário seguido de *A Grande Feira* (1961); 2) O filme **Tocaia no Asfalto** (1962, *foto*). A programação completa, com mais quatro longas, vai até 26/6.	Série que fala da vida, da obra e de temas relacionados a artistas plásticos. Serão exibidos, na ordem: *Kazimir Malevich*, *A Conspiração Caravaggio*, *Otto Dix*, **Jacopo Tintoretto** (*foto*) e *Ernst Fuchs*.	Documentário sobre a vida e a carreira do pugilista norte-americano **Muhammad Ali** (*foto*), dirigido por Phil Grabsky.	Documentário que acompanha a investigação das causas do desmoronamento das torres do **World Trade Center** (*foto*) concentrando-se no design e na estrutura dos prédios. São entrevistados o engenheiro-chefe do WTC, Leslie Robertson, o ex-diretor dos prédios, Guy Tozzoli, e cientistas.	Série de documentários que aborda a formação cultural do Brasil por meio dos pratos típicos nacionais. Pela ordem de exibição: *Mar de Açúcar*, **Civilização do Couro** (*foto*), *Comida de Santo* e *Tropas e Boiadas*.
POR QUE VER	Pela reunião em seqüência de uma filmografia pouco conhecida do público, mas importante no cinema baiano e brasileiro dos anos 60 – o que significa, dada a proximidade do cineasta com Glauber Rocha, alguma possível influência no Cinema Novo.	Pela importância dos artistas retratados e pela perspectiva original de alguns dos programas – o documentário sobre Tintoretto, por exemplo, baseia-se na análise que o filósofo Jean-Paul Sartre fez da obra do pintor.	Pela importância de Ali para além do esporte: no contexto da sociedade americana dos anos 60/70, ele conseguiu um papel de destaque nas lutas políticas pela igualdade racial e contra a Guerra do Vietnã.	Pelo enfoque técnico, um dos aspectos menos discutidos nos meses que se seguiram à tragédia: o desabamento, e o grande número de mortes daí decorrentes, era mesmo inevitável?	Pelo tema. Assim como os estudos sobre indumentária, arte ou design, entre outros, incursões pela gastronomia são úteis para uma compreensão mais abrangente da história privada de um país.
PRESTE ATENÇÃO	No estilo de filmar de Roberto Pires, que se notabilizou pelos cortes e os movimentos de câmera. E nos dois filmes exibidos, que tiveram Glauber Rocha como produtor executivo.	No vídeo sobre Dix, o primeiro estudo filmado sobre a vida do pintor alemão; e no programa sobre Caravaggio, que na verdade trata do esquema internacional de roubo de obras de arte.	Nas imagens do confronto vencido pelo então Cassius Clay contra Sonny Liston, em 1964, um marco na carreira de um lutador na época menosprezado pela mídia. Dias depois da vitória, ele mudou seu nome para Muhammad Ali, identidade condizente com sua conversão ao islamismo.	Nas simulações que os cientistas do MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) estão fazendo para tentar entender os fatores que contribuíram para a morte daqueles que ficaram presos dentro dos prédios. E no registro das mudanças que as estruturas do WTC sofreram após o primeiro ataque terrorista, em 1993.	No registro da preparação dos pratos, que vai além do tom digestivo-turístico dos programas culinários para relacioná-los com variáveis histórico-sociais.
PARA DESFRUTAR	O mesmo Canal Brasil apresenta no dia 15, às 23h30, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968), de Glauber Rocha, um dos filmes-símbolo do Cinema Novo – e da década que marcou o auge de Roberto Pires.	Duas exposições de Otto Dix acontecem neste mês em São Paulo (*veja seção Notas Artes Plásticas*); no acervo permanente do Museu de Arte de SP (MASP) encontra-se o óleo sobre tela *Lamentação sobre o Cristo Morto (ou Pietà)*, de Tintoretto.	Em vídeo, o documentário vencedor do Oscar 1997 *Quando Éramos Reis*, de Leon Gast, sobre o confronto entre Ali e George Foreman no Zaire, em 1974. A vida do lutador também está no livro *O Rei do Mundo: Muhammad Ali e a Ascensão de um Herói Americano*, de David Remnick (R$ 34,50, Companhia das Letras).	No livro *11 de Setembro* (Bertrand Brasil, R$ 19), Noam Chomsky é um dos primeiros intelectuais de peso a analisar a simbologia e os desdobramentos dos atentados terroristas nos Estados Unidos.	*Viagem Gastronômica através do Brasil*, de Caloca Fernandes (252 págs., Senac, R$ 90), é um bom guia sobre a matéria.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Deborah Colker danca as artes plasticas

A coreógrafa e bailarina combina as duas linguagens em seu novo espetáculo, *4 x 4* que estréia neste mês. Por Katia Canton

A coreógrafa em cena de *4 X 4*, dançando sobre a *Mesa*, do grupo Chelpa Ferro: diálogo de movimentos

FOTOS FLAVIO COLKER/DIVULGAÇÃO

A companhia de dança dirigida pela carioca Deborah Colker celebra oito anos na condição de uma das mais respeitadas no Brasil e no mundo. Ela foi a primeira brasileira na história a conquistar, em Londres, o prêmio Laurence Olivier de melhor coreógrafa, em 2000. Suas obras apresentam precisão e rigor absolutos. Mas Colker não quer ser vista como uma criadora de puro movimento: busca, antes de tudo, sentido e uma conexão imediata com as coisas da vida, mesclando cotidiano e arte. Talvez o maior exemplo dessa aspiração seja o seu novo espetáculo, *4 x 4*, que estréia neste mês em Porto Alegre e segue para Curitiba e Campo Mourão (PR), chegando em junho ao Rio de Janeiro e a São Paulo, entre outras cidades (*veja quadro*). Mais que dança em si, a peça é o resultado de uma investigação de múltiplas vias no universo das artes plásticas, relacionando o movimento e o gestual dos bailarinos com as obras criadas pelos artistas Cildo Meireles, Victor Arruda, o grupo Chelpa Ferro e o designer Gringo Cardia. "*4 x 4* é uma medida precisa, usada na fotografia. Trata-se de um quadrado exato. Esse rigor faz um contraponto à emoção que emana da obra dos quatro artistas plásticos convidados", diz Deborah Colker em entrevista a **BRAVO!**.

A peça é um novo marco na sua carreira. Até então, em seus consagrados espetáculos *Vulcão* (1994), *Velox* (1995), *Rota* (1997) e *Casa* (1999), todos os elementos visuais e sonoros utilizados em cena tinham sido criados a partir da demanda da coreografia. Na nova peça, Colker busca, de fato, uma parceria, uma fusão de duas linguagens, o que tem antecedentes históricos de sucesso. Os *Balés Russos* de Diaghilev, por exemplo, conquistaram a Europa apresentando uma combinação inovadora entre a dança de Nijinsky, a música de Stravinsky e as obras plásticas do primitivista Roerich. No espetáculo *Parade*, de 1917 — numa colaboração com o músico Erik Satie, o dramaturgo Jean Cocteau e o coreógrafo Massine —, Picasso apresentou bailarinos-prédios, que compunham uma topografia mutante. Na dança contemporânea que passa a se delinear nos anos 60, experiências mais radicais foram surgindo, como as do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, que, ao lado do músico John Cage e de artistas plásticos convidados (Robert Rauschenberg era um dos mais assíduos), concebeu obras em que cada um criava sua parte independentemente, sem conhecimento dos outros: movimento, cenário, música e figurino se juntavam muitas vezes apenas no dia da estréia. Ao reunir quatro criadores brasileiros em *4 x 4*, Deborah Colker também passa a experimentar várias formas de colaboração. E parece passear por anos de história e tradição para ancorar seu trabalho numa atitude de síntese radical, na qual o objetivo pretendido é que os bailarinos tornem-se obras de arte.

A seguir, leia os principais trechos da entrevista com a coreógrafa.

BRAVO!: Por que um espetáculo sobre as artes plásticas?

Deborah Colker: A Companhia Deborah Colker começou a viajar em turnês internacionais em 1996. Uma das atividades mais assíduas, ligadas a essas viagens, é inevitavelmente a visita a museus. Você se conecta com esse panorama visual rico e poderoso. Na verdade, na Bienal de São Paulo de 1998, eu já havia me encantado com a instalação *Fantasma*, de Antonio Manuel. Eram espécies de teias, móbiles num espaço. Eu fiquei horas na sala. Pedia às pessoas para que andassem dentro do ambiente e ficava observando suas possíveis configurações. Minha coreografia *Casa*, de 1999, já tem essa idéia de pessoas

Onde e Quando

4 x 4, de Deborah Colker, com o elenco da companhia.
Porto Alegre: Dias 17 e 18, às 21h; 19, às 18h. Teatro da OSPA (av. Independência, 925, tel. 0++/51/3311-7919).**Curitiba:** Dias 24 e 25, às 21h. Teatro Guaíra (rua Conselheiro Laurindo, s/nº, tel. 0++/41/322-8191).
Campo Mourão (PR): Dia 28, às 21h.Teatro Municipal de Campo Mourão
(av. Comendador Norberto Marcondes, 1.987, tel. 0++/44/822-1144). Preço dos ingressos a definir. Patrocínio: BR Distribuidora. A turnê continua em junho e julho pelas cidades de Campinas, Ribeirão Preto, Araraquara, Piracicaba, São Paulo e Rio de Janeiro. Mais informações podem ser obtidas no site http://www.ciadeborahcolker.com.br

Nos *Cantos* de Cildo Meireles, bailarinas dançam de salto alto, em movimentos sinuosos e eróticos

se movimentando dentro de uma casa, que é um espaço visual, com cenografia de Gringo Cardia e iluminação de Jorge de Carvalho. Depois disso, vi uma exposição do italiano Francesco Clemente no Museu Guggenheim de Nova York e fiquei fascinada, muito atraída pelas pinturas e desenhos desse artista, cuja obra é repleta de uma energia sexual, humana. Olhando as obras de Clemente, decidi que faria um espetáculo menos *clean* do que *Casa*, mais solto, no sentido de utilizar várias possibilidades visuais.

Como você chegou a Cildo Meireles?

Já sabia da importância do Cildo e fui ver sua mostra no Museu de Arte Moderna do Rio, em 2000. Logo na entrada da exposição estavam seus *Cantos*, uma série de 1967 que se baseia na investigação do próprio espaço. Apaixonei-me pela obra e visualizei meus bailarinos dançando nesses cantos como se eles fossem parâmetros para os movimentos. Lembro-me que fui ver a mostra rapidamente. Estava embarcando naquele dia para Washington, mas não podia deixar de ver a exposição. Deixei um bilhete para ele, agradecendo por suas obras. Em minha volta de temporada, um mês depois, fui procurá-lo.

Como se configura a utilização de *Cantos* em *4 x 4*?

É o primeiro quadro do espetáculo. Para mim, essa obra exala masculinidade, tem um tom de rigidez. Seis bailarinas dançam naqueles cantos. Dançam de salto alto. São movimentos eróticos, sinuosos. Cildo acompanhou os ensaios e ficou surpreso com a nova perspectiva de trabalhar sua obra.

Em contraste com *Cantos*, que já existia previamente, você encomendou duas obras a dois artistas contemporâneos, o grupo Chelpa Ferro e Victor Arruda. Como foi isso?

Essas obras configuram o segundo e terceiro quadros do espetáculo. Não foram exatamente encomendas, pois os artistas participaram comigo da elaboração das cenas. O Chelpa criou uma *Mesa* que

tem o sentido de uma energia e um pensamento opostos a *Cantos*. Ali, todo o movimento de cena brota de uma mesa de alumínio, com rodinhas, que sai de uma coxia e vai até a outra, atravessando o palco lentamente. Enquanto isso, no centro da mesa há uma esteira rolante que gira em sentido contrário ao deslocamento dela. Esses movimentos dialogam o tempo todo – há o tempo da mesa, o tempo da esteira, o tempo do espectador. E falam dos espaços percorridos. Da própria mesa emana uma trilha sonora composta pelo Chelpa, que combina sons metálicos com barulhos de pássaros, da natureza. Danço pessoalmente esse quadro com mais três bailarinos.

E a dança sobre a pintura de Victor Arruda?

As suas pinturas têm uma energia sexual e o vigor que me remetem à obra de Francesco Clemente. Particularmente nos anos 80, Victor criava obras com estímulo pornográfico, que lembrava a estética dos quadrinhos. Aproveitei essa atitude para criar o quadro intitulado *Povinho*. Nele está a presença do cotidiano, das coisas mais "feias", escatológicas – suor, cheiros, o instinto de ocupar todos os buracos que a gente tem, do nariz ao ânus, tudo. Esse quadro tem um tom diferente do erotismo de *Cantos*, porque lembra a idéia de uma criança olhando para a pornografia. Com curiosidade, sem maldade. Para falar disso, Victor criou uma enorme pintura, ocupando todo o chão, todo o linóleo, de 14 por 12 metros. A pintura está no chão e o público a vê através de um espelho que a reflete e projeta os bailarinos para dentro daquele universo. Assim, ele também fala de projeção, de ilusão, de vaidade, de deformação.

Você também toca piano no espetáculo. Como isso se adequou dentro do conceito de usar artes plásticas?

Estudei piano dos 8 aos 16 anos. Não tocava havia 20 anos e resolvi voltar a tomar aulas, especialmente para tocar em público. Na segunda parte do espetáculo toco uma sonata de Mozart enquanto duas bailarinas fazem solos na ponta dos pés. É uma alusão ao balé, mas a movimentação é contemporânea, não tem a ver com a técnica clássica. Aí está a tensão desse quadro. As bailarinas são fortes, cheias de músculos, e o figurino remete a guerreiras.

Deborah Colker ao piano, acompanhada de duas bailarinas: alusão ao balé com movimentação contemporânea. Na página oposta, o desafio da dança entre os Vasos de Gringo Cardia

Como se define a última cena, com uma criação de Gringo Cardia?

Esse quadro final tem o sentido de apresentar uma maneira mais concentrada de se movimentar. Para isso, Gringo criou um jardim de vasos que lembram porcelana chinesa. São 90 vasos azuis e brancos que parecem cerâmica, mas não são, e se alternam em 25 padronagens. Os bailarinos têm de dançar entre eles, sem quebrá-los, num desafio de concentração. Os vasos também vão sendo suspensos por fios de náilon, o que nos faz pensar no chão e na ausência dele, na idéia de lugar, nos diferentes tipos de olhares.

Coreógrafos como a alemã Pina Bausch passaram a utilizar cada vez mais os potenciais e as improvisações dos dançarinos para criar. Você consulta seus bailarinos no processo de construção coreográfica?

Sim, mas não exatamente como Pina Bausch. Não começo com improvisações. Quando inicio uma coreografia, sei exatamente a idéia ou o sentido que quero imprimir a ela. Daí, apresento-a ao grupo e vamos lapidando, transformando, acrescentando ao poucos. Eu gosto de coreografar pensando na personalidade de cada um dos bailarinos – na timidez de um, na explosão do outro. Há bailarinos com personalidades fortes, há outros que se dissolvem e têm a capacidade de se transformar em movimento puro.

Como você coreografa? Qual é o processo?

Há coreógrafos que pensam em movimentos, outros em músicas ou em imagens. Eu parto de idéias, de conceitos. Em *Velox*, a dança se tornou uma pesquisa sobre esportes. Em *Rota*, uma leitura dos parques de diversões. *Casa* é uma obra sobre a arquitetura e a idéia de lar, de cotidiano. *4 x 4* é uma investigação sobre as artes plásticas. Toda a movimentação, o cenário, os figurinos e objetos nascem depois. Eu retiro os gestos da observação do mundo contemporâneo em sua diversidade de personagens e situações. Cada espetáculo tem um tom diferente. Se *Velox* é extremamente atlético, *4 x 4* tem uma delicadeza maior. Ele se identifica com a energia de um kung fu, que trabalha a força com delicadeza.

De onde vem a linguagem atlética, normalmente atribuída ao seu trabalho?

Respeito o poder da técnica e tenho uma necessidade urgente de fazer as coisas bem feitas. Mas não definiria meu trabalho como atlético. Talvez esse termo se ligue ao modo como a companhia se estruturou. Eu dancei no grupo Coringa de 1980 a 1988 e, em 1985, comecei a dar aulas de dança contemporânea. A prática das aulas me apontou para a necessidade de conectar meu trabalho com o universo contemporâneo, além das fronteiras mais restritas da dança. Levei dez anos desenvolvendo meu rosto, minha cara como coreógrafa. E, pouco a pouco, fui valorizando a técnica. A relação que algumas pessoas fazem entre meu trabalho e o atletismo está no desafio aos limites do corpo.

Você se preocupa com seu público. Como você lida com a situação da dança e das artes, ainda elitista para o grande público no Brasil?

Acho que a simplicidade potencializa ao invés de diminuir a qualidade de uma obra. Ao criar uma coreografia, fico o tempo todo me questionando se poderia "dizer" o que digo em menos tempo, sem me repetir, sem complicar. Daí vem o vigor do trabalho. Não faço concessões para ser vista, mas me coloco sempre no lugar do público. E durante o processo coreográfico também costumo convidar pessoas de outras áreas para assistir e opinar. Considero isso saudável e fundamental.

Além da sua companhia, o grupo mineiro Corpo tem comprovado uma grande competência e talento, no Brasil e no exterior. A dança brasileira contemporânea parece estar repercutindo como nunca no cenário mundial. Como você vê essa situação?

Há talento de sobra no Brasil. Penso de cara em Marcia Milhazes e Lia Rodrigues, no Rio, no Balé da Cidade, no Stagium, no Nova Dança, em São Paulo, no Primeiro Ato, em Belo Horizonte, no Quasar, em Goiânia. Só que ainda há pouca profissionalização. É preciso discutir mais a dança, criar novos rumos, novas platéias. É contagiando um público mais amplo que conseguiremos também mais interesse, mais condições de trabalho. Para mim, o futuro da dança e da arte está nas misturas. Nas misturas de foco, de assunto, de pensamento, de culturas, de raças. É misturar para expandir. ■

Giovanna de Toni em cena de *Ludwig e as Irmãs*. Na página oposta, o escritor e dramaturgo Thomas Bernhard: retrato de uma humanidade amarga

FOTO PRENSA TRÊS

FOTO LENISE PINHEIRO

A fúria de Thomas Bernhard

Duas montagens de uma mesma peça no Brasil reverenciam com atraso um dramaturgo que odiava o homem, o país em que viveu e o próprio teatro, temas fundamentais de sua obra. Por Alberto Guzik

Rosto arredondado, expressão grave, calva pronunciada e trajes sóbrios davam-lhe aparência de pacato burocrata. Mas de burocrata nada tinha. De pacato, inda menos. Na verdade, Thomas Bernhard (1931-1989) foi uma espécie de terrorista. Usava armas mais duradouras: não empregava bombas e, sim, palavras. Dramaturgo, romancista, ensaísta, Bernhard tinha um alvo: a Áustria. Não seu país natal, pois nasceu, filho bastardo, na Holanda, em Heerlen. Mas a terra para a qual foi levado pela mãe austríaca aos 2 anos de idade.

Os espectadores de dois Estados brasileiros têm neste momento a oportunidade de ver em cena um pouco do veneno que ele destilou. Apesar de pouco conhecido no Brasil – a despeito de cinco romances traduzidos (*Árvores Abatidas*, *O Sobrinho de Wittgenstein* e *Perturbação*, pela Rocco, *O Náufrago* e *Extinção*, pela Companhia das Letras) e de uma atuação premiada de Maria Alice Vergueiro, em 1997, na peça *No Alvo* –, Bernhard ganha uma homenagem involuntariamente dupla. Sua peça *Ritter, Dene, Voss* está em cartaz neste mês em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, com direções, concepções e elencos diferentes. Batizada no Rio Grande do Sul de *Almoço na Casa do Sr. Ludwig*, a montagem, dirigida por Luciano Alabarse, conta com Luiz Paulo Vasconcellos no papel-título. No Rio, depois de uma temporada em São Paulo, *Ludwig e as Irmãs*, encenada por Maurício Paroni de Castro, o personagem é vivido por Ricardo Blat (*veja quadro*).

Excetuada a coincidência das produções simultâneas da mesma (e excelente) peça, nada há de estranho no fato de Bernhard chegar aos palcos brasileiros. Ele foi um dos maiores dramaturgos do século 20, e aporta aqui com atraso. Talvez esse retardo deva-se a sua obra, que não é fácil. Abominava a Áustria, mas era também misantropo declarado. E condenado ao objeto de seu rancor: "Odeio os seres humanos, mas são o único fio da minha existência", escreveu. O retrato de uma humanidade amarga, infeliz, torturada, hipócrita, mesquinha e calculista emerge de sua imaginação incendiada pela raiva.

Na literatura, Bernhard foi um renovador. Em uma prosa cerrada, que na maior parte das vezes não oferece ar aos leitores, escreveu de contos sucintos a romances como *Extinção*, que divide 476 páginas em dois capítulos de um único e imenso parágrafo cada. As vozes narrativas de suas obras são tratadas com uma precisão cirúrgica que faz pensar em James Joyce ou Thomas Mann. Deixou uma biografia em cinco volumes (*A Origem*, *O Sótão*, *O Sopro*, *O Frio* e *Uma Criança*) considerada monumento literário do século 20.

No teatro, ateve-se às convenções. Para explodi-las por dentro. Elaborou situações-limite, encontros devastadores dos quais nenhum integrante sai ileso. É o caso de *Ritter, Dene, Voss*, em que os personagens são o filósofo

Ludwig Wittgenstein, que sai de uma clínica para doentes mentais, e suas duas irmãs, Dene e Ritter. Ambas são atrizes, e Bernhard ataca assim o teatro, instituição que considerava fundamental, mas lhe causava asco.

Perturbação mental, doença, relações familiares irrespiráveis, a ameaça persistente e insidiosa do nazismo, mentiras sociais, relações que degeneram em tédio e nojo, ataques a intelectuais, eis alguns temas que Bernhard cultivou. Os cadáveres nos armários são expostos. Um exemplo de verdades ocultas está em *Antes da Aposentadoria* (1979). Os personagens, como em *Ritter, Dene, Voss*, são um homem de meia-idade e suas duas irmãs. O protagonista é um juiz, prestes a se aposentar, que foi guarda das SS, permanece um fiel nazista e veste o uniforme negro para comemorar com uma das irmãs o aniversário de Hitler, enquanto a outra tenta libertar-se em vão do opressivo ritual. O que Bernhard extraiu desse entrecho sinistro: uma tragédia? Não. Uma comédia de humor negro.

O autor é mestre em explorar situações claustrofóbicas. *No Alvo* (1981), coloca em rota de colisão uma mãe autoritária e sua filha inerme, que querem ir para a praia, e um dramaturgo que pretende fazer a velha confrontar-se com sua visão da arte. A política e os governantes foram especialmente visados por ele em *A Sociedade de Caça* (1974), *O Presidente* (1975), *Os Célebres* (1976), escrita por encomenda do Festival de Salzburg e depois recusada pela direção do evento. Em *Emmanuel Kant*, outro filósofo toma o centro da cena. Kant, que nunca saiu de sua cidade, Koenigsberg, é visto aqui doente dos olhos, em um transatlântico, a caminho de Nova York. Crê que receberá um prêmio ao chegar, mas é de fato trancafiado em um manicômio.

O teatro é foco preferencial do dramaturgo. *O Fazedor de Teatro* (1984) apresenta um autor/diretor de trupe mambembe que espera a estréia de sua peça, em que insulta os austríacos. Mas o público prefere ver o incêndio real do presbitério. Velhos atores cabotinos, de porte shakespeareano, são heróis de *As Aparências Enganam* (1983) e *Simplesmente Complicado* (1986), que tratam da nostalgia de um grande teatro perdido. Em *Minetti* temos a presença de um ator sem teatro, dividido entre a imprecação e o desespero.

Em *O Ignorante e o Louco* (1972), um médico faz uma autópsia enquanto o pai da soprano mais famosa do mundo, bêbado e cego, espera a filha, que vai cantar pela centésima vez a *Rainha da Noite*, de *A Flauta Mágica*. *O Reforma-dor*, *A Sociedade de Caça*, *Elizabeth 2ª* e *Uma Festa para Boris* (1970) são peças em que Bernhard escarnece da sociedade e de seus contemporâneos. Mas nenhuma delas causou o escândalo de *Praça dos Heróis* (1989), em que Bernhard mais uma vez tocou no passado nazista. "Onde estão os 250 mil vienenses que aclamaram Hitler no dia em que ele anexou a Áustria?", pergunta. A montagem austríaca da peça foi cercada de escândalo. Bernhard, que morreria logo depois, de um ataque cardíaco, proibiu em testamento a representação de suas obras no país em que viveu. O resto do mundo não foi atingido pela medida, felizmente. Pois é importante que seu teatro e sua ficção se tornem conhecidos. Se há um artista que nos faz ver o mundo contemporâneo com olhos de espanto e susto, esse é Thomas Bernhard.

Ao fundo, da esq. para a dir., Ida Celina, Sandra Deni e Luís Paulo Vasconcelos, na montagem de Luciano Alabarse. Na página oposta, Lulu Pavarin, Giovanna de Toni e Ricardo Blat na encenação de Maurício Paroni de Castro

Onde e Quando

Ludwig e as Irmãs. **Direção de Maurício Paroni de Castro. Com Ricardo Blat, Giovanna de Toni e Lulu Pavarin. Teatro Sérgio Porto (rua Humaitá, 163, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2266-0896). Sexta e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15. Estréia dia 3.**

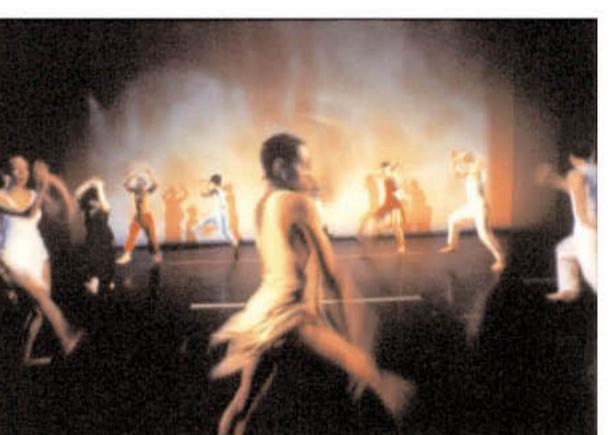
Almoço na Casa do Sr. Ludwig. **Direção de Luciano Alabarse. Com Luís Paulo Vasconcelos, Sandra Deni e Ida Celina. Teatro Instituto Goethe (rua 24 de Outubro, 112, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3222-7832). Sexta, sáb. e dom., às 20h. R$ 20. Estréia dia 24**

A serenidade de Bill T. Jones

Célebre por empunhar bandeiras sociais, coreógrafo norte-americano mostra no Brasil outra faceta, de maior sofisticação formal. Por Adriana Pavlova

Muita coisa mudou desde que Bill T. Jones encontrou Arnie Zane, na State University of New York, ainda no início da década de 70, gerando uma das parcerias coreográficas mais combatentes dos Estados Unidos. Mudou o mundo, mas, sobretudo, mudou Jones. O homem negro e homossexual assumido, que faz com seu grupo – a Bill T. Jones/Arnie Zane Company – a terceira temporada no Brasil, é muito diferente daquele coreógrafo que costumava empunhar bandeiras sociais explícitas, misturando, em peças como a já clássica *Still/Here* (1994), ideologias com a sua história de vida e a proximidade da morte, marcada pela morte de Zane, em 1988, em conseqüência da Aids e por seu próprio diagnóstico de HIV positivo.

Aos 50 anos e comemorando duas décadas de sua companhia, Jones está mais sereno. Deixou o discurso de urgência de lado e já não se preocupa mais em ser tão claro (e às vezes óbvio) em suas obras. Os temas continuam atuais, mas a sofisticação, agora, está nos movimentos. Em vez de carregarem fortes doses políticas, falam por si só, gerados em pesquisas abstratas como aquelas que vêm de interessantes parcerias com a música de câmara – nova paixão de Jones. É esta fase *light*, quase contemplativa desse criador de movimentos de projeção mundial, que será vista na turnê brasileira (*veja quadro*) dentro da série Antares Dança 2002, algo bem diferente do que foi visto nas outras duas passagens da companhia no país, em 1990 e 1997.

Na página oposta, Jones e, abaixo, cena do espetáculo que será apresentado no Brasil, que funde elementos de quatro coreografias

"Infelizmente, ainda hoje tenho que lembrar à mídia que não sou um coreógrafo preocupado somente com o social. Gosto de dizer que minha dança é a minha visão do mundo, a minha forma de falar do que acho interessante e bonito. Às vezes também mostra as minhas confusões e reflexões", disse Jones em entrevista a **BRAVO!**, por telefone, de sua casa em Nova York . "Eu não posso desvincular a minha história do meu trabalho, porém isso não quer dizer que eu seja explicitamente panfletário. Sou um afro-americano, um homossexual, tudo é verdade, mas isso não está escancarado no meu trabalho. Sim, eu falo da minha vida em cena, mas atualmente não me preocupo mais em levantar bandeiras tão assumidas. Aos 50 anos, descobri o caminho da sofisticação. Sou um negro, uma pessoa contemporânea, do mundo contemporâneo."

O mundo contemporâneo de Jones é uma colcha de retalhos, repleta de referências do passado e do presente. No programa escolhido para o Brasil, formado por quatro coreografias de tempos variáveis mas que nunca passam de 30 minutos, há uma curiosa mistura de escolas e estilos. Há, por exemplo, em *Black Suzanne* (2002), movimentos que foram buscar na técnica de "contato improvisação", muito usada por Jones e Zane, nos anos 70. No pacote coreográfico montado para o Brasil, há ainda duas peças mais antigas: *Power*, inspirada em Trisha Brown, e outra que esteve aqui na temporada de 1997, *Some Songs*, com música de Jacques Brel. Mas também há muita inspiração nos compositores clássicos, sobretudo em Beethoven, cuja trilha é a base de *Verbum* (2002).

"*Verbum* é um trabalho dividido em três partes, um diálogo meu com a obra de Beethoven, dando ênfase a movimentos que vêm dos ombros. Aprendo muito com os compositores românticos", afirma. "Já *Black Suzanne* parte de uma peça muito tocante e envolvente de Shostakovich. Trabalho com a improvisação do vocabulário, algo que resulta numa combinação mais atlética, mais verdadeira. No palco, chega a parecer que os bailarinos estão numa competição. Tudo acontece mais no chão, até porque a estrutura inicial da peça começou num workshop de "contato improvisação", depois de muitas massagens e relaxamentos. Por isso há muitos elementos no chão e quedas, transformando a peça num trabalho extremamente atlético."

A sofisticação formal de Jones é evidente. Se antes a companhia tinha como marca a multiplicidade de raças e de corpos, que reafirmava a preocupação com uma dança politicamente correta, agora ninguém vai encontrar mais bailarinos fora do peso no meio do grupo formado por 12 profissionais. O rigor da técnica e das aulas se sobressai em cena, revelando os bastidores da companhia, na qual há uma busca pelo aprimoramento coreográfico, com a ajuda de diferentes escolas, do clássico até o contemporâneo. Não por acaso, Jones assume sua admiração por uma mistura coreográfica que vai de Merce Cunningham a William Forsythe, Trisha Brown, Martha Graham e José Limón.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Depois da morte de Zane, Jones teve de aprender a se virar sozinho. Hoje, 20 anos depois da fundação oficial de sua companhia, o coreógrafo comemora o aniversário com um olho no passado e outro no presente.

Nos projetos, remontagem de coreografias antigas e um trabalho ligado ao mundo virtual. Jones diz estar feliz e tranqüilo: "Não sou sofisticado em relação a computadores, mas estou conseguindo trabalhar com o corpo e a dança dentro de novas tecnologias de animação, emprestando meus conhecimentos para especialistas da Universidade do Arizona. A idéia é criar uma peça que apresente virtualmente 20 coreografias em cinco sites, com interação simultânea. Mas isso ainda vai demorar, provavelmente só acontecerá em 2005. Antes disso, estarei envolvido com as comemorações de nossas duas décadas, com espetáculos de música de câmara em 2003 e um programa especial, em junho, em Nova York, com participação de Lou Reed. Não tenho razão para ser triste. Moro num dos países mais ricos do mundo e estou vivo. Tudo é complicado, eu sei, mas me sinto gratificado por tudo que vivi até hoje".

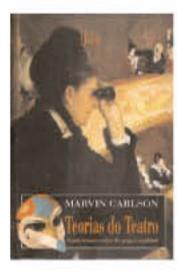
Onde e Quando

Bill T. Jones/Arnie Zane Company. *Verbum*, *Black Suzanne*, *Power* e *Some Songs*.
Porto Alegre: Dia 3 de maio, às 21h. Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/3347-8706). R$ 20 a R$ 60. **Brasília:** Dia 5 de maio, às 20h. Teatro Nacional (via N2, anexo TNCS, tel. 0++/61/325-6239). R$ 60. **São Paulo:** Dias 7, 8 e 9 de maio, às 21h. Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5693-4000). R$ 45 a R$ 120. **Rio de Janeiro:** Dias 11, às 21h, e 12 de maio, às 17h. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, tel. 0++/21/2262-3935). R$ 20 a R$ 100.
Mais informações: Antares: 0++/21/2205-6672

De Aristóteles a Brecht

Livro divide a teoria dramática em antes e depois do século 20

De um lado, a Antiguidade Clássica; de outro, os movimentos do início do século passado. Na longa história que separa esses dois períodos está o centro da tese defendida pelo norte-americano Marvin Carlson no livro *Teorias do Teatro* (Unesp, 538 págs., R$ 45), uma longa e minuciosa pesquisa que abarca praticamente toda a história sobre as concepções de encenação. Segundo o autor, o desenvolvimento da teoria dramática em antes e depois do século 20, contrapondo o domínio de Aristóteles e Horácio aos fundamentos do teatro social de Bertolt Brecht e à dramaturgia de Samuel Beckett.

Usando citações retiradas dos trabalhos dos autores, Carlson, que é professor de Teatro e Literatura da Universidade da Cidade de Nova York, estabelece as relações das várias teorias com os contextos histórico-sociais em que surgiram. Boa parte da obra trata dos muitos séculos dedicados a tentar combinar, numa única teoria, as rígidas hipóteses aristotélicas, que estabelecem padrões de unidade cênica (tempo, espaço, personagens), estilo lingüístico, função do espetáculo, entre outros, com a regra horaciana do "deleitar" e "ser útil". Nessa leitura, Carlson abarca o período que vai do teatro medieval ao romântico. Segundo ele, só Shakespeare foge dessa linha de análise: as ramificações teóricas que o dramaturgo inglês alcança com suas peças não são classificáveis. Apenas com a chegada das produções românticas é que Carlson consegue encaixá-lo na sua teoria.

Acima, capa do livro: história de padrões

Somente no século 20, com o teatro social de Brecht, é identificada uma nova vertente da teoria dramática, distante da busca de uma identificação entre os elementos aristotélicos e os horacianos. A proposta de Brecht de fazer um teatro social, capaz de manter o público distante para tomar uma posição crítica em relação ao que era mostrado no palco, encontrou no teatro de Beckett o seu contrário. O homem social de Brecht não admitia a anulação do indivíduo, como proposto pelos partidários do "teatro do absurdo".

Sem uma conclusão fechada, *Teorias do Teatro* termina sugerindo o desenvolvimento da leitura científica do teatro pós-estruturalista a partir de um novo embate, agora entre as teorias de Artaud e de Derrida-Baudrillard, cujo efeito nos palcos ainda é uma incógnita. – ROGÉRIO EDUARDO ALVES

Galpão, 20 anos nas ruas

Grupo mineiro de teatro comemora data com apresentação de duas peças em turnê pelo Nordeste, exposição e oficinas gratuitas. Por Marici Salomão

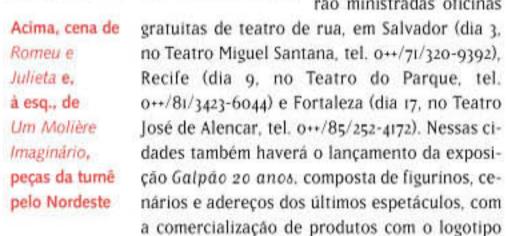
A sombrinha simulando o andar sobre a corda bamba, as máscaras medievais revelando os arquétipos, a música ao vivo assentada sobre modinhas, cantigas e serestas contagiando o público das ruas. Sobre os artefatos do teatro popular – os autos medievais, a *commedia dell'arte*, o circo e o melodrama – funda-se a história do grupo mineiro Galpão, um dos mais representativos do país, que está comemorando 20 anos de existência. O Nordeste, por onde o grupo poucas vezes passou, vai sediar uma turnê com duas das 14 peças de seu repertório, entre 2 e 19 de maio: *Romeu e Julieta* (1992), o célebre espetáculo de rua assinado por Gabriel Villela, e *Um Molière Imaginário* (1997), com direção do ator Eduardo Moreira, um dos fundadores do grupo.

"Desde o início, o Galpão constituiu-se como um grupo de atores dotados de certa 'viralatice' para pegar influências da rua", diz Eduardo Moreira, que conheceu os outros fundadores do grupo em 1982 – os atores Wanda Fernandes, Teuda Bara e Antônio Edson –, durante uma oficina ministrada pelo Teatro Livre de Munique. O grupo teve sua história contada no livro *Grupo Galpão – 15 Anos de Risco e Rito*, que aponta as três características essenciais da trupe: o risco de se apresentar na rua, o reconhecimento do público (e a compra do galpão para ensaios e criação da escola) e a busca de uma linguagem popular associada a textos clássicos da dramaturgia, de Nelson Rodrigues a William Shakespeare.

Além da vocação "vira-lata", o Galpão se destaca por trabalhar, nas ruas ou nos palcos, com diretores de diferentes formações. Foram nove ao longo das duas décadas, de Fernando Linares (*E a Noiva não Quer Casar...* e *Arlequim Servidor de Tantos Amores*, entre outras) e Eid Ribeiro (*Álbum de Família*) a Gabriel Villela (*Romeu e Julieta* e *Rua da Amargura*), Cacá Carvalho (*Partido*) e Chico Pelúcio (*Um Trem Chamado Desejo*). "O grande desafio do teatro é nos impulsionar para o desconhecido", diz Moreira. Para o ator e diretor Cacá Carvalho, convidado em 1999 para dirigir *Partido*, espetáculo baseado no livro *O Visconde Partido ao Meio*, de Italo Calvino, o Galpão é exemplo de um grupo que se deixa influenciar por diferentes linguagens. "O Galpão me ajudou a trilhar o insano caminho de atingir a consciência por meio do teatro", diz Carvalho.

Os 20 anos do grupo encilham um "trem" de histórias. Uma triste foi a morte da atriz Wanda Fernandes, em 1994, num acidente automobilístico. As alegres estão espalhadas pelas cerca de 1,6 mil apresentações em 16 países, como a temporada bem-sucedida de *Romeu e Julieta* no Shakespeare's Globe Theater, de Londres, no ano retrasado. Não faltou Vanessa Redgrave aplaudindo calorosamente o Shakespeare redivivo do Galpão.

Acima, cena de *Romeu e Julieta* e, à esq., de *Um Molière Imaginário*, peças da turnê pelo Nordeste

A turnê de espetáculos inclui cinco capitais: Salvador (dias 2, 3, 4 e 5, na praça do Cruzeiro e Teatro Diplomata), Aracaju (dia 6, no antigo Palácio do Governo), Recife (dias 8, 9, 10 e 11, no Teatro do Parque e praça do Marco Zero), Natal (dia 14, no largo da rua Chile) e Fortaleza (dias 16, 17, 18 e 19, na praça do Planetário e Teatro José de Alencar). Além das apresentações, serão ministradas oficinas gratuitas de teatro de rua, em Salvador (dia 3, no Teatro Miguel Santana, tel. 0++/71/320-9392), Recife (dia 9, no Teatro do Parque, tel. 0++/81/3423-6044) e Fortaleza (dia 17, no Teatro José de Alencar, tel. 0++/85/252-4172). Nessas cidades também haverá o lançamento da exposição *Galpão 20 anos*, composta de figurinos, cenários e adereços dos últimos espetáculos, com a comercialização de produtos com o logotipo do grupo. Mais informações podem ser obtidas na produtora do evento, WR Malta Marketing Cultural e Produções, pelo telefone 0++/11/3105-5584.

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR JEFFERSON DEL RIOS

DA GUERRA POR PÃES E FILHOS

Maria Alice Vergueiro é o destaque de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, obra-prima de Bertolt Brecht ausente dos palcos brasileiros desde 1960

Acima, cena da peça: entre e a grandeza e a mesquinhez

A força dramática e política de *Mãe Coragem e Seus Filhos* – peça de Bertolt Brecht que volta aos palcos brasileiros depois de quatro décadas de ausência – está no fato de a personagem-título ser dialética, por mais que o termo pareça ultrapassado. Sua personalidade divide-se em duas: Anna Fierling é mãe "e" coragem. Como provedora da família, preocupa-se com os filhos, mas o apelido não lhe veio do matriarcado. Ganhou-o ao cruzar o fogo da artilharia para salvar cinqüenta pães. Vendedora de sapatos e comida aos soldados, arrasta uma carroça atrás dos exércitos numa Europa do século 15, devastada pela Guerra dos 30 anos, pretexto e metáfora do autor. A dualidade entre grandeza e mesquinhez é um desafio para a intérprete, observou Bernard Dort, ensaísta francês que melhor divulgou a obra do dramaturgo fora da Alemanha. Cético à beira do cinismo, Brecht deixa essa mãe perder os filhos (finalmente recrutados para o combate) para depois, pragmática e alienada, seguir o exército em marcha.

Diante do desafio da peça, a montagem de Sérgio Ferrara tem seu grande trunfo na atriz Maria Alice Vergueiro. Superado o acidente da estréia, no Festival de Curitiba, onde se machucou em uma queda no palco, ela soube alcançar a síntese da heroína com visão materialista do mundo. A atriz aparenta, às vezes, sobressaltos de memória aos quais não vale a pena se prender. Brecht não se incomodava com improvisos técnicos. Imponente, irradiando ironia e drama, ela chega, enfim, ao seu maior papel no teatro de Brecht, que começou a representar em 1964, com a *Ópera dos Três Vinténs*.

Visualmente sóbria, a montagem de Ferrara condiz com o escritor que soube ultrapassar o niilismo da juventude com polêmica e força literária, ao misturar violências individuais e de instituições. A peça, de contida eloqüência e clarões emocionais, discorre sobre o povo miúdo, os senhores da situação, interesses de Estado e misérias cotidianas. *Mãe Coragem* tem ecos do Shakespeare mais sangrento, prenúncio de Hitler e Stálin e abordagens filosóficas. O diretor resolve melhor o aspecto passional e humorístico do texto enquanto as partes narrativas pedem mais dinamismo, mesmo com a tradução limpa de Alberto Guzik. O elenco assegura o tom maior da obra, feita de cenas curtas e intensas subordinadas a uma idéia central, todas bem resolvidas por José Rubens Chachá, Mariana Muniz, Luciano Chirolli e Beatriz Tratemberg. Rubens Caribé tem talento e ímpeto como o filho entre o romântico e o calculista. A filha muda, valentemente defendida por Márcia Martins, dilui-se como presença crítica ao ser mostrada com um toque de grotesco.

O texto, escrito em 1939, é premonitório. Brecht, nascido em 1898, trazia consigo as experiências da Primeira Guerra e da repressão sangrenta à esquerda alemã do movimento Espartaquista, de Rosa Luxemburgo. Quando o texto ficou pronto, às vésperas da Segunda Guerra, encontrava-se exilado na Suécia. Poderia ter escrito um texto específico sobre o militarismo germânico, mas o criador já maduro de *Galileu Galilei* fez mais. Falou de todos os tempos.

Mãe Coragem e Seus Filhos, de Bertolt Brecht. Direção de Sérgio Ferrara, com Maria Alice Vergueiro, José Rubens Chachá, Mariana Muniz, Luciano Chirolli, Beatriz Tratemberg, Rubens Caribé e Márcia Martins. Teatro Sesc Anchieta (rua dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3000). De quinta a sábado, às 21h, e domingo, às 19h. De R$ 10 a R$ 30. Até dia 30 de junho

FOTO DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Auto dos Bons Tratos**. Texto e direção de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. Com a Cia. do Latão: Cátia Pires, Emerson Rossini, Heitor Goldflus, Helena Albergaria e outros.	**Conto da Ilha Desconhecida**, de José Saramago. Adaptação e direção de Fátima Ortiz. Com o grupo Pé no Palco.	**Festival Internacional de Londrina** (Filo). Tradicional mostra teatral que será aberta com a apresentação da Cia. Cisne Negro de dança.	**O Grande Dia**, de Nelson Rodrigues. Direção de Marco Antonio Braz. Com Susy Rêgo, Daniel Boaventura, Angela Dip, **Lara Córdula**, **Marcelo Várzea** (*foto*) e outros.	**Festival Plínio Marcos**. Leituras e montagens de textos de Plínio Marcos.
O ESPETÁCULO	O período das Capitanias Hereditárias durante a colonização portuguesa no país. A intenção do grupo é menos uma representação histórica do que um retrato simbólico da formação da personalidade autoritária no Brasil.	Numa viagem que pode ser um fato ou um sonho existencial, o que é característico em Saramago, um homem procura uma ilha desconhecida. Na longa trajetória, ele é acompanhado por uma mulher que compartilha suas inquietações filosóficas.	São 25 grupos na Mostra Nacional e Circuito Londrina e 16 na Mostra Internacional (América Latina, Canadá, Espanha, Holanda, Itália e Brasil). Na foto, o **Grupo Teatro Del Temple** (Espanha).	Teatralização de seis contos do dramaturgo numa adaptação do seu filho Nelson Rodrigues Filho. Em todos eles, o tema central é o amor visto com a exaltação e desespero característicos do autor.	Leituras de: 1) *O Bote da Loba*, por Leona Cavalli e Louise Cardoso; 2) *O Gadjo Aprendiz*, com o grupo Folias d'Arte; e as montagens de: 3) *A Mancha Roxa*, de Roberto Lage; 4) *Homens de Papel*, de Antonio de Andrade; e 5) *Quando as Máquinas Param*, de Joaquim Goulart.
ONDE E QUANDO	Teatro Cacilda Becker (rua Tito, 295, Lapa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3864-4513). 6ª e sábado, às 21h; domingo, às 19h. R$ 10.	Memorial de Curitiba – 3º andar (largo da Ordem, s/nº, Centro, Curitiba, PR). 5ª e 6ª, às 21h; sáb. e dom., às 18h e às 21h. R$ 15.	T. Ouro Verde (tel. 0++/43/322-6381), T. Núcleo I (rua Quintino Bocaiúva, 1.243), T. Zaqueu de Melo (tel. 0++/43/371-6600) e outros pontos de Londrina. Entre os dias 1º e 25. Mais informações no site www.filo.art.br.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-4141). Sex. e sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Oficina Oswald de Andrade (rua Três Rios, 363, Bom Retiro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/221-4704). 1) Dia 6; 2) Dia 7; 3) Dias 13 e 14; 4) Dias 20 e 21; 5) Dias 27 e 28, às 20h. Grátis.
POR QUE IR	A Cia. do Latão tem um projeto de teatro político tratado com linguagem crítica. O objetivo é rever as estruturas profundas e iniciais da sociedade nacional e seus efeitos na atualidade.	O espetáculo foi um dos destaques do recente Festival de Teatro de Curitiba. O grupo – por extenso, Círculo de Encenações e Pesquisas Pé no Palco – trabalha unido desde 1998.	A mostra preocupa-se com a existência de um Mercosul Cultural, o que é importante, mas pouco lembrado, e valoriza a produção regional. O Filo tem mais de 30 anos de qualidade e diversidade artísticas.	Depois de uma longa temporada de montagens de peças do dramaturgo dirigidas por Braz, as experiências com seus textos em prosa confirmam a seriedade dessas adaptações do folhetim.	Pela releitura de uma obra que vem ganhando uma sincera e necessária revisão no que tem de dimensão poética e dramática.
PRESTE ATENÇÃO	Na "dramaturgia em processo" da Cia. do Latão. A opção por textos nascidos de estudos históricos e teóricos revela a procura de alternativas ao anterior teatro engajado brasileiro, que se esgotou.	Na coloquialidade da representação de uma hora, oferecida a apenas 22 espectadores de cada vez. A intenção é estabelecer um ambiente intimista para a sonoridade verbal do escritor, o que acontece.	Nos brasileiros fora do eixo Rio–São Paulo (Mato Grosso, Acre, Brasília), nos latinos hispânicos. Dos europeus, até pela raridade do contato, chamam a atenção a Holanda (*Frankenstein*) e a Itália (*No One*).	No conto inédito *O Grande Dia de Octacílio e Odete*. A cenógrafa e artista gráfica Sylvia Monteiro retoma os três planos de ação que o pintor e cenógrafo Santa Rosa concebeu, em 1943, na histórica encenação de *Vestido de Noiva*.	Na interpretação do par **Cácia Goulart** e **Edmilson Cordeiro** (*foto*) em *Quando as Máquinas Param* e no elenco de *A Mancha Roxa*. Em ambas as montagens, os atores constroem fielmente o universo de Plínio Marcos.
PARA DESFRUTAR	*A Farsa do Monumento*, de Cássio Pires. Direção: Heitor Goldflus. Com a Cia. Tablado de Arruar. Sátira às homenagens históricas oficiais brasileiras. Dias 16 e 24, escadaria do Teatro Municipal; 17 e 23, pça. da Sé; 19 e 26, parque do Ibirapuera. Sempre às 11h.	A leitura do original de Saramago – *O Conto da Ilha Desconhecida* (Companhia das Letras, 62 págs., R$ 18).	O Cabaré Filo, um simpático ponto de encontro de artistas e espectadores. Música e confraternização. Londrina é uma cidade agradável e de fácil circulação.	*Valsa nº 6*, único monólogo do autor, em cartaz no TBC (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). 4ª e 6ª, às 21h; sáb. e dom., às 20. R$ 16.	Em vídeo, *Navalha na Carne*, versão de 1970 do diretor Braz Chediak para a peça de Plínio Marcos. Com Jece Valadão, Glauce Rocha, Carlos Kroeber.

EM CENA	**O Monta-Cargas**, de Harold Pinter. Direção de Alexandre Tenório. Com **Rubem de Falco** e **Kito Junqueira** (*foto*).	**A Prova**, de David Auburn. Direção de Aderbal Freire Filho. Com **Andréa Beltrão** (*foto*), José de Abreu e Emílio Mello.	**Mano**, de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto. Adaptação e direção de Naum Alves de Souza. Com Eucir de Souza, Fernanda Couto, Fernando Paz, Guilherme Rosa, Juliano Luccas e outros.	**Compañia Antonio Márquez**	**Balé da Cidade de São Paulo**
O ESPETÁCULO	Dois assassinos profissionais aguardam ordens para um novo crime. A espera, no opressivo subsolo de um restaurante, é marcada por sinais exteriores ambíguos e pela crescente tensão entre os homens.	Os cálculos de um jogo amoroso. A filha de um matemático, genial e louco, precisa resolver com o namorado uma equação afetiva: ficarem juntos ou não. Ciência e psicologia numa variante mais branda do filme *Uma Mente Brilhante*.	Mano, um garoto tímido que gosta de rap, de navegar na Internet e é ligado à família, tenta livrar o irmão de hábitos perigosos e das más companhias. Depois de muita correria, eles se reencontram em paz, e Mano ainda tem uma surpresa amorosa via espaço virtual.	Turnê brasileira do bailarino flamenco e sua companhia. Estão programadas, entre as coreografias, *Zapateado de Sarasate*, *Reencuentros* e *Boda Flamenca*.	Apresentação de duas coreografias do repertório da companhia: *Plenilúnio* (1998), de Susana Yamauchi e João Maurício, e **Dualidade@BR** (2001, *foto*), de Gagik Ismailian.
ONDE E QUANDO	Sala Cultura Inglesa (rua Ferreira de Araújo, 741, Pinheiros, tel. 0++/11/3031-9839). De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 35.	Teatro do Leblon – Sala Fernanda Montenegro (rua Conde Bernardothi, 26, loja 104, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2274-3536). 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. Estréia no dia 9. R$ 30 e R$ 35.	Teatro Popular do Sesi (Centro Cultural Fiesp, av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-3639). Sáb. e dom., às 15h. Entrada franca.	Rio de Janeiro (9 a 12), Belo Horizonte (13 e 14), Goiânia (15), Brasília (16 e 17), Salvador (18 e 19), Recife (20), Porto Alegre (22 e 23), São Paulo (24 a 26), Curitiba (27 e 29). Informações: 0++/21/2558-3733/2568-8742.	Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/222-8698). Do dia 9 ao 16. Dia 12, às 17h; nos demais dias, às 21h. De R$ 5 a R$ 10.
POR QUE IR	Embora o espetáculo tenha um desfecho confuso e o texto esteja longe das obras-primas do autor, que influenciou dramaturgos e cineastas que o sucederam, é ainda uma literatura dramática que surpreende pela originalidade.	São poucas as peças atraentes com temas considerados cerebrais. Assim como *Copenhagen* explora dramas morais para tratar da energia nuclear e da guerra, *A Prova* faz humor com o amor por meio dos meandros matemáticos.	É uma bem-sucedida iniciativa de teatro/escola que aborda temas sociais no palco e nas salas de aula. Antes do espetáculo, os jovens espectadores são estimulados a desenhar azulejos no saguão do teatro. Essas peças já formam trilhas nas calçadas da cidade.	**Antonio Márquez** (*foto*) representa a nova geração de dançarinos de flamenco, ao lado de Joaquín Cortez, e foi considerado o Melhor Bailarino Espanhol de 2000 pelo governo de seu país.	Pelas inovações que as coreografias sofreram para essa abertura da temporada 2002: *Plenilúnio* traz cenas mais ousadas, novos figurinos criados por Yamauchi e música modificada; *Dualidade* também renova os figurinos de Geraldo Lima.
PRESTE ATENÇÃO	Em como, mesmo quando a encenação não tem muito a oferecer, Kito Junqueira e Rubem de Falco, intérpretes de gerações diferentes, sabem manter o clima de suspense.	Em como o enredo que aparenta ser de ciência exata tem um fundo de psicanálise, a ciência humana em que a percepção substitui o cálculo.	Na adesão dos estudantes de primeiro grau que lotam o teatro. De início quase cerimoniosos em um novo ambiente, eles aderem ao enredo com referências às relações familiares, estudos, drogas, música e o despertar do sexo. O efeito pedagógico é evidente.	Em *Zapateado de Sarasate*, uma apresentação-solo de Márquez que, sem usar música, aproveita para mostrar toda sua técnica.	Na inédita iluminação que o diretor teatral José Possi Neto preparou para *Plenilúnio*. Esse elemento combina perfeitamente com o cenário nessa montagem, que descreve cenas e personagens de uma grande cidade numa noite de lua cheia.
PARA DESFRUTAR	A adaptação cinematográfica da peça *Feliz Aniversário* (*The Birthday Party*, 1968) por William Friedkin. Com Robert Shaw. Em vídeo.	Do mesmo diretor, *Sílvia*, de A. R. Gurney. Comédia nostálgica em que o ciúme conjugal é provocado pela cachorra de estimação do marido. Com Louise Cardoso e André Valli. No Teatro Cultura Artística, em São Paulo. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 35 e R$ 40.	A literatura infanto-juvenil de Dimenstein e Prieto, entre eles a série *Mano Descobre...* (Editora Senac, R$ 15 cada volume), que inspirou o espetáculo. Vale conhecer o site sobre infância, educação e sociedade www.aprendiz.com.br, editado por Dimenstein.	Filmes do diretor espanhol Carlos Saura, como *Bodas de Sangue* (1981) e *Carmen* (1983), que contam com a participação de Antonio Gades.	Para acompanhar a trilha de inspiração portuguesa de *Dualidade@BR*, vale ouvir os fados de *Corpo Iluminado*, novo CD de Cristina Branco (Universal Music).

FOTOS NINO ANDRÉS / FABRA MORATTO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ALE NEVES/DIVULGAÇÃO
RICARDO CASSOLARI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

C A C O G A L H A R D O